MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07201 418 6

Digitized by the Internet Archive
in 2009 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/richardwagnersei00br

Richard Wagner

Richard Wagner

sein Leben und seine Werke

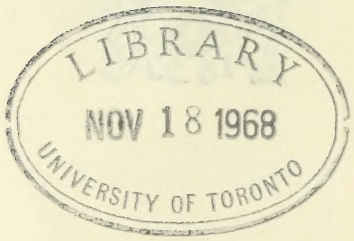
Von

Richard Bürkner

Jena
Hermann Costenoble
1906

Alle Rechte nach dem Gesetze über das deutsche Urheber- und Verlagsrecht vom 19. Juni 1901 vorbehalten

ML
410
W137



Maschinensatz von Oscar Brandstetter in Leipzig.

UNIVERSITY OF TORONTO
30,334
EDWARD JOHNSON MUSIC LIBRARY

Inhalt.

Seite

Vorwort IX

I. Jugendzeit 1

Voreltern und Eltern 1 — Ludwig Geyer 2 — Dresden 3 — Trauergedicht 6 — Trauerspiel 6 — Leipzig 7 — Beethoven 7 — Musiker 7 — „Ouvertüre in B-dur" 9 — Student 10 — Theodor Weinlig 10 — „Klaviersonate in B-dur" 12 — „Polonaise in D-dur" 12 — „Phantasie für Klavier in Fis-moll" 12 „Konzert-Ouvertüre in D-moll" 12 — „Große Konzert-Ouvertüre in C-dur" 12 — „Ouvertüre zu König Enzio" 12 — „Szene und Arie" 13 — „Sieben Kompositionen zu Goethes Faust" 13 — „Symphonie in C-dur" 13 — „Die Hochzeit" 14 — Reise nach Wien und Prag 14.

II. Wanderjahre 15

Chordirektor in Würzburg 15 — „Die Feen" 15 — „Die deutsche Oper" 17 — Kapellmeister in Magdeburg 18 — „Das Liebesverbot" 21 — Königsberg 23 — „Ouvertüre Rule Britannia" 23 — Vermählung mit Minna Planer 23 — Riga 24 — „Rienzi" 24 — Paris 25 — Musikhändlerische Lohnarbeit 28 — Schriftstellerische Tätigkeit 28 — „Ein deutscher Musiker in Paris" 28 — „Über die Ouvertüre" 29 — „La Reine de Chypre" 29 — „Freischütz" 29 — „Faustouvertüre" 29 — „Fliegende Holländer" 30 — Anders, Lehrs, Kietz, Laube, Heine 30 — Liszt, Berlioz, Vieuxtemps 30 — Friedr. Pecht 31.

III. Hofkapellmeister 34

Dresden 34 — Erstaufführung des „Rienzi" 36 — Kapellmeister-Anstellung 37 — Konzerte der Königl. Kapelle 39 — Die 9. Symphonie 39 — „Festgesang" 41 — „Gruß an meine Treuen" 41 — „Das Liebesmahl der Apostel" 41 — Beisetzung von K. M. v. Weber 41 — Wirtschaftliche Bedrängnis 43 — Angriffe der Presse 44 — „Künstler und Kritiker" 44 — „Promemoria die königliche Kapelle betreffend" 45.

Seite

IV. Der fliegende Holländer 45
Die Sage 45 — Entstehung der Dichtung 48 — Dichterkomponist 48 — La vaisseau fantôme 52 — Inhaltsangabe 52 — Erstaufführung in Dresden 57 — Die Kritik 57 — Riga, Kassel, Berlin 58.

V. Tannhäuser 61
Das Tannhäuserlied 61 — Der Wartburgkrieg 63 — Entstehung von Dichtung und Musik 64 — Die Doppelseele in Tannhäuser 65 — Musikalische Ausgestaltung 68 — Inhaltsangabe 70 — „Über die Aufführung des Tannhäuser" 76 — Erstaufführung in Dresden 79 — Die Kritik 80 — Der Siegesgang des Werks 81.

VI. Lohengrin 83
Die ältesten Dichtungen 83 — Sehnsüchtig-ernste Stimmung 84 — Entstehung von Dichtung und Musik 85 — Kulturbild des 10. Jahrhunderts 86 — Die Tragik der Oper 86 — Leitmotive 88 — Chöre 89 — Orchester 89 — Inhaltsangabe 90 — Erstaufführung in Weimar 96 — Liszt 98 — Aufführung in Wien 99.

VII. Revolutionär 100
Revolution der Kunst und Kultur 100 — „Jesus von Nazareth" 101 — Politische Betätigung 103 — „Revolution" 104 — „Wie verhalten sich die republikanischen Bestrebungen dem Königtum gegenüber?" 104 — Der Maiaufstand 106 — Die Flucht 108.

VIII. Im Elend 109
Fluchtwege 108 — Zürich 108 — Sulzer, Keller, Herwegh, Semper, Willes 111 — Musikalische Betätigung 112 — Konzertreise nach London 112 — Schriftstellerische Tätigkeit 112 — „Der Ring des Nibelungen" 113 — „Ein Theater in Zürich" 113 — „Über die Goethestiftung" 115 — Der Festspielgedanke 114 — Bedrängnisse 115 — Geldnot 116 — Mathilde Wesendonk 118 — Fünf Lieder 119 — Venedig 122 — Paris 123 — Wiederkehr in die Heimat 125 — Die Pariser Tannhäuser-Aufführung 125 — Biebrich 128 — Wien 128 — Die Flucht 131 — Die Wendung 131.

IX. Das Kunstwerk der Zukunft 132
Philosophische Grundlegung 132 — Feuerbach 133 — Schopenhauer 137 — Systematische Zusammenfassung 146 — Schriftstellerische Darlegung 155 — „Die Kunst und die Revolution" 152 — „Das Kunstwerk der Zukunft" 153 — „Wieland der Schmied" 153 — „Oper und Drama" 154 — „Eine Mitteilung an meine Freunde" 155 — Weissagungen 155 — Dramma per musica 156

Seite

— Gluck 156 — Mozart 157 — Beethoven 158 — Weber 159 — Leſſing 158 — Herder 159 — Schiller 159 — Goethe 159 — Hoffmann 160 — Jean Paul 160 — Die 9. Symphonie 160 — Vereinigung von Ton und Dichtung 160 — Der Stoff der Tondramen 161 — Sprache, Muſik und Gebärde 162 — Melodik 162 — Sprachgeſang 164 — Leitmotive 164 — Orcheſterſprache 165.

X. München und Triebſchen 168
König Ludwig II. 168 — Der Feſtſpielhausplan 171 — Die Wagnerhetze 171 — Verhalten der Kunſtgenoſſen 172 — Friedrich Pecht 173 — Wegzug von München 176 — Genf 177 — Minnas Tod 177 — Haus Triebſchen 178 — Coſima Wagner 178 „Siegfried-Idyll" 179 — Die Freunde 180 — Friedr. Nietzſche 180 Erwin Rhode 181 — „Über das Judentum in der Muſik" 181 — „Zukunftsmuſik" 184 — „Deutſche Kunſt und Politik" 184 — „Über das Dirigieren" 185 — Geſammelte Schriften 186.

XI. Triſtan und Iſolde 187
Die Sage 187 — Gottfried v. Straßburg 188 — Schopenhauer 189 — Mathilde Weſendonk 190 — Die Handlung 192 — Das erſte Worttondrama 195 — Inhaltsangabe 196 — Die Erſtaufführung in München 203 — Ludwig Schnorr v. Carolsfeld 203.

XII. Die Meiſterſinger 205
Erſtes Auftauchen des Planes 205 — Entſtehung der Dichtung und Muſik 206 — Hans Sachs 212 — Bürgerleben des deutſchen Mittelalters 213 — Die Tonſprache 215 — Inhaltsangabe 216 — Erſtaufführung in München 224 — Siegesgang über die Bühnen 224.

XIII. Bayreuth 227
Der Krieg 1870/1871 228 — „Eine Kapitulation" 229 — „An das deutſche Heer" 229 — „Kaiſermarſch" 230 — „Beethoven" 230 — Bayreuth 231 — Im neuen Reich 231 — Der Patronatsverein 232 — Wagnervereine 233 — Einzug in Bayreuth 233 — Grundſteinlegung zum Feſtſpielhauſe 234 — Haus Wahnfried 235 — Das Feſtſpielhaus 235 — Die erſten Feſtſpiele 236.

XIV. Der Ring des Nibelungen 238
Kaiſer Rotbart 239 — „Siegfrieds Tod" 240 — Weitere Entfaltung des Stoffes 241 — Entſtehung der Dichtung und der Muſik 241 — Die Grundgedanken 244 — Wotan 247 — Siegfried 250 — Brünnhilde 251 — Stabreim 252 — Plaſtiſche Naturmotive 254 — Hauptmotive 255 — Orcheſterſprache 256 — Inhaltsangabe 256 — Die Kritik 281 — Die Nibelungennöte 283 — „Feſtmarſch für Amerika" 284.

Seite

XV. Parſifal 285

Wolfram von Eſchenbach 285 — Stellung zum Chriſtentum 288 — Kunſt und Religion 297 — Parſifal 294 — Die Gralsritter 296 — Entſtehung von Dichtung und Muſik 298 — Inhaltsangabe 302 — Erſtaufführung in Bayreuth 309.

XVI. Alter und Ende 310

„Brief an Fr. Nietzſche“ 310 — „Aber Schauſpieler und Sänger“ 310 — „Brief über das Schauſpielerweſen“ 310 — „Ein Einblick in das heutige Opernweſen“ 310 — „Zum Vortrag der 9. Symphonie“ 311 — „Bayreuther Blätter“ 310 — „Was iſt deutſch?“ 311 — „Religion und Kunſt“ 311 — „Was nützt dieſe Erkenntnis?“ 311 — „Erkenne dich ſelbſt“ 311 — „Heldentum und Chriſtentum“ 311 — Die Regenerationslehre 312 — Tod und Begräbnis 316.

Vorwort.

Als gelegentlich seines 60. Geburtstags von einem Konzert zum Besten hilfsbedürftiger Musiker die Rede war, äußerte Richard Wagner: er selbst sei der hilfsbedürftigste aller deutschen Musiker, denn er bedürfe wahre Liebe. Er hat diese vertrauensvoll sich hingebende und inneres Verständnis suchende Liebe bei Lebzeiten zumeist entbehren müssen und darum ein einsames Leben voll Kampf und Enttäuschung geführt. Wird ihm diese wahre Liebe von der Nachwelt zuteil? Wenn man hört, wie seine Werke für unsere Theater die besten „Zug- und Kassenstücke" geworden sind, und wenn man wahrnimmt, wie die Teilnahme an den Bayreuther Festspielen sich unaufhörlich steigert, so möchte man es wohl meinen. Aber Mode ist noch längst nicht Verständnis, Beifall noch nicht Liebe. Solange Wagner bei der überwiegenden Mehrzahl der Zeitgenossen im Grunde doch nur als der Dichterkomponist beliebter Opern und als Verfasser des Parsifal gilt, ist von wahrer Liebe zu ihm noch nicht die Rede. Die würde erst dann zu finden sein, wenn jedermann eingesehen hat, daß es sich hier um etwas anderes als um einen erfolgreichen Opernkomponisten handelt; daß Wagner vielmehr ein Dichter und Denker, ein Weiser und Weissager ist; daß er zu den großen und guten Meistern unseres Volkes gehört, die uns ein solches neues Wort zu sagen haben, das für unser geistiges und sittliches Wohlbefinden zu hören und zu beherzigen not tut.

Man wende nicht ein, die Freude an Wagners Weise und Ton sei Geschmackssache, und über den Geschmack lasse sich bekanntlich nicht streiten. Von den ganz Wenigen abgesehen, die vielleicht wirklich für die Sprache der Dichtkunst und der Töne keine Genußfähigkeit mit auf den Lebensweg bekommen haben, ist es für

jedes Glied unseres Volkes, das auf eigene Teilnahme am deutschen Geistesleben ernstlich Anspruch erhebt, eine unabweisbare Pflicht, diesen Mann in seinen Schöpfungen und Gedanken kennen und lieben zu lernen. Ebensogut wie wir von jedermann erwarten, daß er ein inneres Verhältnis zur Kunst und Art anderer Meister gewinnt, auch wenn ihm die zunächst nicht zusagen möchte. Solange ein Deutscher der Weise Albrecht Dürers fremd gegenübersteht, hat er seinen Beruf nicht voll erkannt. Und wenn es auch zunächst Mühe machen sollte, den Gestalten des Nürnberger Meisters die Schönheit abzugewinnen: wir lassen nicht ab, zu fordern, daß ein jeder so lange, so emsig, so selbstlos, mit so wahrer Liebe sich in die Blätter und Bilder Dürers vertiefe, bis er es zur eigenen inneren Lebensbereicherung froh gewahr wird: der Mann hat mir etwas zu sagen; wahr, deutsch und schön ist, was er auf Holztafeln schnitt, in Kupferplatten grub, auf Leinwand malte. Es geht ähnlich mit anderen führenden Geistern unserer Nation; es geht ebenso mit Richard Wagner. Auch ihn zu lieben und zu verstehen ist die Pflicht des Deutschen.

Damit diese innerlich teilnehmende, verständnisinnig sich versenkende Liebe noch weit mehr, wie es bis jetzt der Fall ist, Gemeingut der gebildeten Deutschen werde, ist dieses Buch geschrieben. Es will nichts anderes, als schlicht und einfach das Leben des Meisters erzählen, seine Gedanken darlegen, seine Schöpfungen beschreiben und, soweit es nötig ist, deuten, damit dadurch von neuem klar werde, wie es hier nicht auf ein oberflächliches Gefallen oder Nichtgefallen ankommen kann, sondern wie hier eine Heldentat des deutschen Geistes vorliegt, die zum unveräußerlichen Besitztum unseres Volkes gehört. Das zu erhärten, soll in anspruchslosester Weise geschehen, ebensofern von dem überschwänglichen Ton anbetender und kritikloser Bewunderung, der bei der Betrachtung gerade dieses Mannes zum Schaden seiner Sache nur allzu häufig volltönend und überlaut angestimmt worden ist, wie von jener kleinlichen mißgestimmten Tadelsucht, mit deren Bosheiten und Schmähungen früher offen und heute versteckt Kritiker und Biographen das Lebenswerk Wagners zu überschütten pflegen. Daher soll der Meister vor allem selbst zu Worte kommen. Und wo ein

Urteil über ihn aus zeitgenössischem Munde laut werden soll, da sei es nicht seinen schwärmerischen Verehrern und nicht seinen gehässigen Tadlern entnommen, sondern solchen Leuten, die mit unbefangenem Auge und besonnenem Blick sein Leben und sein Kämpfen geschaut haben.

Naturgemäß kann eine Schrift von dem beschränkten Umfange der vorliegenden nichts anderes bieten als eine bescheidene Einführung in Wagners Werk und Leben. Sie will auch gar nichts anderes sein. Aber vielleicht gelingt es ihr gerade durch Knappheit und Anspruchslosigkeit, ihre Leser anzuregen, daß sie daraufhin Wagners Schriften selbst vornehmen und sich sonst noch weiter mit dem Meister zu beschäftigen Lust gewinnen. Ihnen wäre zu empfehlen, vor allem die veröffentlichten Briefe zu studieren. Voran den Briefwechsel mit Liszt und die an Mathilde Wesendonk gerichteten Tagebuchblätter und Briefe. Aber auch die für Uhlig, Fischer, Heine, Röckel und Otto Wesendonk bestimmten Schreiben bieten reiche Ausbeute für die Kenntnis von Wagners Persönlichkeit und Gedankenwelt. Die Lebensumstände dieses an Kämpfen und Wirrsalen reichen Daseins schildert in unübertrefflicher Sorgfalt und kritisch gesichteter Ausführlichkeit die umfangreiche, leider noch unvollendete Lebensbeschreibung Glasenapps, die zwar ganz aus dem Tone unbedingter Wagnerverehrung geschrieben ist und deshalb gelegentlich, vor allem bei der Beurteilung der Umwelt und ihrer Persönlichkeiten, an störender Einseitigkeit und Ungerechtigkeit leidet, die aber als unerschöpfliche Fundgrube aller Lebensnachrichten eine Musterbiographie von hervorragender Bedeutung darstellt. Von ihrem reichen Glanz ist auch mancher Widerschein auf die folgenden Blätter gefallen.

Und so gehe dieses Buch hinaus ohne einen anderen Anspruch als den einen: an seinem bescheidenen Teile um wahre Liebe für Richard Wagner werben zu wollen.

R. B.

I. Jugendzeit.

Richard Wagners Voreltern waren, soweit man den Stammbaum zurück verfolgen kann, zumeist Schullehrer, Kantoren und Organisten in kleinen sächsischen Orten. Sein Großvater studierte Theologie, ging aber zur Zollverwaltung über und wirkte in Leipzig am Ranstädter Tore. Sein Vater, Friedrich Wagner, erwählte die Rechtsgelehrsamkeit, stand in Leipzig erst in städtischem, dann in staatlichem Dienste und verwaltete schließlich dort das Polizeiwesen. Es war ein gebildeter Mann mit herzlicher Freude an angeregter Geselligkeit und von lebhaftem Sinn für Dichtkunst und Theater. Diese Bühnenliebhaberei ist nachmals auf alle seine Kinder übergegangen.

Er verheiratete sich im Juni 1798, achtundzwanzigjährig, mit Johanne Rosina Bertz, geboren 1779 in Weißenfels. Von ihr wird gerühmt: „Sie war eine schöne, mit praktischem Blicke und frischem Mutterwitz begabte Frau, deren natürliche Anlagen für den Mangel an Tiefe und Vielseitigkeit ihrer Bildung entschädigten. In ihren Briefen lebte sie mit der Orthographie auf gespanntem, mit Menschen- und Weltkenntnis auf desto vertrauterem Fuße. Aus allen Zuschriften aber, welche andere an sie richteten, spricht die hohe Achtung, welche sie allgemein genoß, und welche ihr auch ihr großer Sohn bis zu ihrem Hinscheiden zollte.“ Und eine andere Schilderung aus dem Familienkreise lautet: „Sie war nicht groß von Gestalt, und aus ihrem lieblichen, aber kaum noch von den Nachwirkungen des früheren Residenzlebens berührten Heimatsorte hatte sie weder eine tiefe, noch vielseitige Bildung mitgebracht; aber sie besaß etwas Wertvolleres als dies: eine wohltuende Heiterkeit, einen unversieglichen Witz, der rasch über die Situation verfügte, und ein praktisches Geschick, das sich die Dinge so gut als möglich zurechtlegte.“ Demnach mag Richard Wagner von der

Mutter die Frohnatur geerbt haben. Im übrigen tritt uns die Mutter trotz aller preisenden Schilderungen und liebevollen Briefe nicht recht plastisch vor die Augen. Wir wissen nur, daß ihr Sohn ihr mit zärtlichster Liebe zugetan war, ihr mehrfach in seinen Werken bei Schilderung von Muttertreue und Sohnesliebe ein rührendes Denkmal gesetzt hat, und daß er gern von ihr sprach. Noch am letzten Abend seines Lebens erzählte er den Seinigen von ihr, sein bis zuletzt staunenswert frisches Gedächtnis hatte zahllose Erinnerungen an die treue Pflegerin seiner Jugend in einem feinen Herzen treulich bewahrt.

Dem jungen Paare wurden vom Jahre 1799 an zunächst in rascher Folge acht Kinder, drei Söhne und fünf Töchter, geboren. Zwei von ihnen sind in frühester Kindheit gestorben, eine Tochter schied noch in jungen Jahren. Von den übrigen sind vier nachmals zur Bühne gegangen und haben dort guten Erfolg gehabt.

Als letztes Kind wurde am 22. Mai 1813 der berühmte Sohn geboren, und zwar im Brühl, in dem Hause, das nach alter Leipziger Sitte einen Namen trug und „Zum weißen und roten Löwen" genannt wurde. Um seiner Baufälligkeit willen hat es im Jahre 1885 niedergerissen werden müssen. Die Unruhen des Kriegsjahres brachten es mit sich, daß der Knabe erst am 16. August in der Thomaskirche getauft werden konnte. Er erhielt dabei die Namen Wilhelm Richard. Wenige Monate darauf, gerade als der jüngste Sohn ein halbes Lebensjahr vollendet hatte, starb der Vater am Lazarettyphus, der nach den Schrecknissen der großen Schlacht in Leipzig verderblich hauste.

Nach nur wenigen Monaten gab die Witwe ihren sieben verwaisten Kindern einen neuen Vater in der Person des langjährigen Hausfreundes Ludwig Geyer, zu dem sie nach Dresden übersiedelte. Geyer war im Jahre 1780 in Eisleben geboren. Ursprünglich zum Studium bestimmt, wurde er durch mißliche Verhältnisse gezwungen, rasch sein Brot zu verdienen, und war erst Maler und dann Schauspieler geworden. Er war eine geniale Natur von großer Vielseitigkeit. Seine Gemütsart wird als echt künstlerische Mischung von ausgelassener Fröhlichkeit und düsterer Schwermut geschildert. Doch überwog im Grunde die Heiterkeit seines Sinnes. Er liebte

fröhliche Geselligkeit und sammelte in seinem geschmackvoll ausgestatteten Heim gern kluge und bedeutende Menschen um sich. Als Schauspieler leistete er das Bedeutendste im Charakterfach. Doch wurde er durch Karl Maria von Weber auch zu kleineren Rollen bei der deutschen Oper zugezogen. Auch dichterisch war er häufig tätig. Seine Gelegenheitsstücke wurden nicht nur auf Dilettantenbühnen, sondern auch auf großen Theatern mit Beifall gegeben, und eins seiner harmlosen Lustspiele, „Der bethlehemitische Kindermord" hat sogar seinen Weg in Reclams Universalbibliothek gefunden, in der es unter Nummer 1979 erhältlich ist und anspruchslose Leute auch heute noch erheitern mag. Als Maler war Geyer sehr geschätzt und hat nicht nur in Dresden, sondern auch auf ergangenen Ruf in München mehrfach Mitglieder des Königshauses und der Hofgesellschaft gemalt. Wieweit seine Bildnisse unserem gegenwärtigen künstlerischen Geschmacke noch genügen würden, läßt sich nicht deutlich ersehen. Die Nachbildungen, mit denen die Wagnerbiographien geschmückt sind, lassen nicht gerade auf große Kunst schließen. Nur ein Selbstbildnis, das ihn im Sammetbarett und Sammetrock darstellt, also in einer Tracht, die nachmals auch sein Stiefsohn geliebt hat, zeugt von feinerer Seelenschilderung.

In dem künstlerisch angeregten Hause Geyers hat Richard Wagner seine ersten Kinderjahre gelebt, zuerst in der Moritzstraße, später am Jüdenhofe. Die Gage des namhaften Hofschauspielers war nicht unbeträchtlich; dazu kam ein ansehnlicher Verdienst durch die Malkunst. So ist's ein behäbiger, wenn auch nicht reicher Haushalt gewesen, in dem der Knabe heranwuchs. Geyer hat ihn mit besonders treuer Vaterliebe umhegt und mochte wohl hoffen, aus dem Sohne einen Maler zu machen. Doch hat sich des Kindes Zeichentalent als nicht bedeutend erwiesen. Auch von anderen besonderen Gaben und Kräften war bei dem Knaben zunächst nichts zu spüren. Zudem war er ein zarter blasser Junge mit schwächlicher Gesundheit, der von einem häufig wiederkehrenden Hautübel gepeinigt wurde. Es hat nachmals auch den Mann und Greis nicht verlassen und hat sich nur allzuoft als quälende Gesichtsrose bei ihm gezeigt. Doch hat die mangelnde Gesundheit den Knaben nicht an lustigen Kinderstreichen gehindert. Und schon

damals zeigte sich bei ihm jene erstaunliche Gelenkigkeit und Behendigkeit seiner Glieder, die ihm die schwierigsten Klettereien und andere geschmeidige Körperübungen leicht gestattete und die ihn bis ins hohe Alter begleitet hat. Auch die Freude am Naturleben und vor allem das innige Mitgefühl für die Tiere ist schon in jener Frühzeit bei ihm zutage getreten. Und der Mann, der einst ernstlich daran gedacht hat, die Geschichte seiner Hunde zu schreiben, und dem es Zeit seines Lebens nach eigenem Geständnis nur recht wohl ward, wenn etwas „um ihn herumbellte", hat schon als kleines Kind die Tierwelt mit besonderer Zuneigung umfaßt und bei Tierquälereien die qualvollste Pein und die zornigste Wut empfunden.

Von Musik ist zunächst wenig bei dem Jungen zu spüren gewesen. Doch hat er bald auf dem Klavier „Üb' immer Treu und Redlichkeit" zu klimpern verstanden, dann kam die Melodie „Den König segne Gott" daran, und schließlich fingerte er sich auch die Jungfernkranzweise zusammen. So daß der im Nebenzimmer sterbenskrank daniederliegende Vater zu seiner Gattin sagte: „Sollte er vielleicht Talent zur Musik haben?"

Am 30. September 1821 starb Ludwig Geyer, von den Seinigen und seinen zahlreichen Freunden tief betrauert. Hofrat Böttiger, der kluge Schwätzer unserer klassischen Literaturzeit, erst in Weimar, dann in Dresden wohnhaft, hat ihm einen schwungvollen, doch verständigen Nachruf verfaßt und von ihm gesagt: „Ernst war ihm die Kunst, aber fröhlich das Leben, solange noch frischer Mut und volle Lebenskraft in seinen Adern floß." Die Witwe, deren herangewachsene Kinder teilweise schon als Bühnenkünstler das eigene Brot aßen, blieb in Verhältnissen zurück, die man nicht glänzend, aber auch nicht kümmerlich nennen kann. Sie tat ihren jüngsten Sohn zunächst auf kurze Zeit zu einem unverheirateten Bruder ihres zweiten Mannes nach Eisleben, nahm ihn aber bald wieder zu sich und ließ ihn im Hause von Privatlehrern unterrichten. Dabei kam denn auch die Musik an die Reihe. Aber der Knabe zeigte sich für mühsame Übungen und für geregelten Fingersatz zu ungeduldig und gab die Musikstücke lieber nach seiner eigenen Auffassung wieder. In seiner bis zum Jahre 1842 reichenden autobiographischen Skizze sagte der Meister

ſpäter hierüber: „Mein Lehrer hörte das einmal und ſagte: aus mir würde nichts. Er hatte recht, ich habe in meinem Leben nie Klavierſpielen gelernt.“ Das will ſagen, daß die eigentliche Technik des Klavierſpiels geringer geblieben iſt, als die Fähigkeit, aus eigener Machtvollkommenheit mit eigenem Gefühl die Muſikſtücke auf die Taſten zu bringen; und darin iſt er eben doch auch ein Meiſter geworden.

Damals war Karl Maria von Weber in Dresden Kapellmeiſter geworden. Er kämpfte einen harten Strauß gegen die italieniſche Hofoper mit ihrem welſchen Tand und ihren welſchen Kabalen. Sein Herz und ſeine Kunſt gehörten der deutſchen Oper. Mit einer ergreifenden Anſprache wendete ſich der ſchlichte Meiſter bei ſeinem Amtsantritte an das Publikum: „Die Kunſtformen anderer Nationen haben ſich von jeher beſtimmter ausgeſprochen als die der Deutſchen. Die Italiener und Franzoſen haben ſich eine Operngeſtalt geformt, in der ſie ſich befriedigt hin und her bewegen. Nicht ſo ſehr der Deutſche. Ihm iſt es eigentümlich, das Vorzügliche aller übrigen, wißbegierig und nach ſtetem Weiterſchreiten verlangend, an ſich zu ziehen; aber er greift alles *tiefer*. Wo bei den anderen es meiſt auf die Sinnenluſt einzelner Momente abgeſehen iſt, will er ein in ſich abgeſchloſſenes Kunſtwerk, wo alle Teile ſich zum ſchönen Ganzen runden und einen.“ Der Meiſter, der dieſe ahnungsvolle Weisſagung nachmals zu ſchönſter Erfüllung brachte, hat damals als kleiner Knabe mit abgöttiſcher Verehrung zu dem Komponiſten des „Freiſchütz“ hinaufgeſchaut. Sah er den geliebten Mann vorübergehen, ſo ſagte er wohl zu ſeiner Lieblingsſchweſter Cäcilie — jünger wie er, das einzige Kind des Geyerſchen Ehebundes —: „Du, da iſt der größte Mann, der lebt! Du, wie groß der iſt, das kannſt du gar nicht begreifen!“ Und der höchſte Traum des Theaterkindes, das häufig ſeinen Vater zur Probe begleitet hatte und ſich ſpäterhin den häufigen Theaterbeſuch leicht zu erbetteln wußte, war der: ſo ſiegreich dazuſtehen und ein Orcheſter zu regieren, wie das Meiſter Weber tat.

Doch wurde zunächſt nicht an theatraliſche oder muſikaliſche Zukunft gedacht. Richard ſollte und wollte ſtudieren. So wurde er im Dezember 1822 in das Gymnaſium zum heiligen Kreuz, kurz die Kreuzſchule genannt, aufgenommen. Da hat er vier

Jahre lang fleißig die Schulbank gedrückt und zu den guten Schülern gehört. Für seinen Fleiß und seine Fortschritte erhielt er ausnahmslos die Zensuren „sehr gut" und „gut"; auch sein Betragen wurde regelmäßig als „gut" und „recht gut" bezeugt. Nur einmal wurde es „leidlich" genannt; damals mag er jene halsbrecherische Kletterei auf das hohe steile Schuldach unternommen haben, um eine Mütze wiederzuholen, die er einem Kameraden da hinaufgeschleudert hatte. Seine Mitschüler rühmten an ihm seine große Gutmütigkeit, fürchteten sich aber auch vor seiner Heftigkeit und vor der Neigung zu bissigem, treffendem Witz. Den Lehrern galt er als ein kluger Kopf und sie wußten sein unerschrockenes Selbstbewußtsein zu schätzen. Vor allem zog den Knaben das griechische Altertum an und mit stürmischem Eifer trieb er, unter Anleitung seines verehrten Lehrers Sillig, die hellenische Sprache, um schon als Tertianer den Homer im Urtext lesen zu können. Das Studium der Sprachwissenschaft ist ihm ja zeitlebens besonders lieb gewesen, eine Tatsache, die denen etwas zu denken geben sollte, die leichtlich über des Meisters dichterische Sprache und seine ungewohnten Wortbildungen herzufallen wissen; sie sollten dessen inne bleiben, daß es der besonnene Wortausdruck eines wirklich kundigen Sprachforschers war. Vorerst trug ihm die klassische Neigung und der sprachliche Eifer allerlei gymnasialen Ruhm ein, und in Obertertia war er von 40 Schülern der neunte.

Auch dichterische Versuche wurden unternommen. Als der Klassenlehrer beim Tode eines Mitschülers die Kameraden aufforderte, zur Bestattungsfeier ein Trauergedicht zu verfassen, wurde im Wettbewerb das des 12jährigen Richard Wagner für das beste bezeichnet und erfuhr sogar die Ehre des Gedrucktwerdens, nachdem es vom schlimmsten Schwulste befreit worden war. Nun wollte der feurige Knabe, der kein Hindernis scheute, Dichter werden. Er stürzte sich mit all seinem glühenden Eifer auf Shakespeare und studierte in seiner Weise gleich einiges Englisch, um den Dichter in der Ursprache lesen zu können. Als Niederschlag dieser Studien blieb in ihm der Plan haften, ein großes Trauerspiel — halb Hamlet und halb Lear — selbst zu verfassen. „Der Plan war äußerst großartig; zweiundvierzig Menschen starben im Ver-

laufe des Stückes, und ich sah mich bei der Ausführung genötigt, die meisten als Geister wiederkommen zu lassen, weil mir sonst in den letzten Akten die Personen ausgegangen wären." Zwei Jahre lang trug sich die Seele des Jünglings mit diesem Plane. Auch die am Palmsonntag 1827 in der Kreuzkirche stattfindende Konfirmation und deren Vorbereitung konnte die heißen Gebilde der Phantasie nicht aus seinem Geiste verbannen, und als er — seiner Mutter und den Geschwistern folgend — Ende desselben Jahres nach Leipzig übersiedelte, verfolgte ihn der kühne Gedanke mit all seiner aufreibenden Beschäftigung dahin.

In Leipzig besuchte er das Nikolaigymnasium. Aber da man ihn hier nach Tertia setzte, während er doch auf der Kreuzschule in Sekunda gesessen hatte, ward er unwillig und verlor den alten Fleiß. Von nun an gehörte er zu den faulen Schülern und ließ auch in seinem Betragen zu wünschen übrig.

Eine neue Welt ging dem Jüngling auf, als er in den Gewandhauskonzerten Beethovens Musik kennen lernte. Diese entscheidende Wendung seines Lebens hat er später in der Pariser Novelle „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven" so geschildert: „Ich weiß nicht, wozu man mich eigentlich bestimmt hatte; nur entsinne ich mich, daß ich eines Abends eine Beethovensche Symphonie aufführen hörte, daß ich darauf Fieber bekam, krank wurde und, als ich wieder genesen, Musiker geworden war. Aus diesem Umstande mag es wohl kommen, daß, wenn ich mit der Zeit auch wohl andere schöne Musik kennen lernte, ich doch Beethoven vor allem liebte, verehrte und anbetete." Zunächst beschloß der begeisterte Beethovenjünger, sein großes Trauerspiel mit einer ebensolchen Musik zu versehen, wie sie der große Meister für Goethes „Egmont" geschrieben hatte. So hatte er also fast unbewußt die Vereinigung von Dichtung und Musik in sich selbst vollzogen, für die er später schöpferisch und schriftstellerisch eintrat; eben jene Verwendung der Musik als Ausdrucksmittel zur Verwirklichung einer dramatischen Absicht, womit denn zugleich im Grunde die Oper verworfen worden war, weil in ihr „ein Mittel des Ausdrucks (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdrucks (das Drama) aber zum Mittel gemacht war".

Beethovens Pastoralsymphonie begeisterte den jungen Dichter-

muſiker zu dem Entwurf eines Schäferſpiels, für das er die Worte und Weiſen ſelbſt erfinden wollte. Dann aber warf er ſich erneut in das Studium Beethovenſcher Partituren, ſchrieb ihrer viele eigenhändig für ſich ab und wagte ſich ſogar an das ungeheuer kühne Unternehmen, ohne irgend welches Vorbild dafür zu haben, die gewaltige 9. Symphonie für Klavier zu zwei Händen zu bearbeiten.

Zu dieſen muſikaliſchen Privatſtudien, die wahllos und ohne Ausdauer mit einigen theoretiſchen Studien verknüpft waren, kam der häufige Theaterbeſuch, der den Gymnaſiaſten mit Goethes „Fauſt“ und den damaligen Modeopern Marſchners, Roſſinis und Aubers bekannt machte. Namentlich des letztgenannten Tonmeiſters „Stumme von Portici“ machte einen nachhaltigen Eindruck auf Wagner. „Hier war eine große Oper, eine vollſtändige fünfaktige Tragödie, ganz und gar in Muſik; aber von Steifheit, hohlem Pathos, oberprieſterlicher Würde und all dem klaſſiſchen Kram keine Spur mehr: heiß bis zum Brennen und unterhaltend bis zum Hinreißen.“

Inzwiſchen war das berühmte Trauerſpiel von der Familie entdeckt worden. Darüber und über die gleichfalls bisher geheim gehaltenen muſikaliſchen Pläne herrſchte begreiflicherweiſe große Betrübnis, denn es war als ſelbſtverſtändlich angeſehen worden, daß der Gymnaſiaſt nach Beendigung ſeiner Schulzeit die Univerſität beſuchen und irgend ein Brotſtudium, vermutlich das der Philologie, erwählen werde. Nun hatte der junge Feuerkopf den harten Kampf mit Mutter und Anverwandten durchzufechten, bis ihm endlich gewährt wurde, ſeinen Neigungen entſprechend die Muſik als Lebensberuf zu wählen.

Dazu bedurfte es zunächſt doch der theoretiſchen Studien. Aber ſeine braven Lehrer — Sipp und Müller — hatten ihre liebe Not mit dieſem ungebärdigen Kopfe, der ſo gar kein Gewicht auf die altbewährten muſikaliſchen Zunftregeln legte, ſondern frei ſchaffend aus dem Eigenen ſeine Tongebilde zu geſtalten ſuchte. Dabei war Wagner damals in den Bannkreis der Romantiker geraten. Beſonders E. T. A. Hoffmanns geiſtreiche Phantaſien über Dichtung und Muſik hatten es ihm angetan. Die poetiſchen Ideen

und die musikalischen Ausdrucksmittel wirbelten in der Einbildungskraft des Sechzehnjährigen in der tollsten Weise durcheinander. „Am Tage, im Halbschlafe hatte ich Visionen, in denen mir Grundton, Terz und Quinte leibhaft erschienen und mir die richtige Bedeutung offenbarten: was ich aufschrieb, starrte vor Unsinn." Dazu zogen die Studenten den Jüngling frühzeitig in ihr leichtfertiges Treiben und die Julirevolution entflammte die jungen Köpfe zu den ausschweifendsten Umsturzgedanken.

In dieser gärenden Zeit hat es der junge Musiker und Gymnasiast wirklich fertig gebracht, eine „Ouvertüre in B-dur" für großes Orchester nicht nur zu komponieren und zierlich mit verschiedener Tinte als die erste seiner allezeit äußerst reinlich und kalligraphisch geschriebenen Partituren niederzuschreiben, sondern sie auch mit Hilfe des ihm befreundeten Kapellmeisters Dorn zur öffentlichen Aufführung zu bringen. Das war die erste Aufführung eines Wagnerschen Tonwerks. Aber viel Freude erlebte der Komponist nicht an diesem Werke. „Bei der Aufführung schadete mir besonders ein durch die ganze Ouvertüre regelmäßig alle vier Takte wiederkehrender Paukenschlag im Fortissimo: das Publikum ging aus anfänglicher Verwunderung über die Hartnäckigkeit des Paukenschlägers in unverhohlenen Unwillen, dann aber in eine mich tief betrübende Heiterkeit über." Leider ist das famose Tonstück, das Wagner selbst als den Kulminationspunkt seiner damaligen Unsinnigkeiten bezeichnet hat, verschollen. Es wäre doch höchst lehrreich, die Spuren des genialen Feuergeistes in diesem Tonwerk wahrzunehmen; sie waren sicherlich eigenartiger und unverbildeter darin enthalten, als in den mehr schulmäßig klaren Kompositionen, die nun entstanden.

Damit soll nicht gesagt sein, daß diese schulmäßige Klarheit ein Nachteil für Wagners Werden und Werk gewesen ist. Im Gegenteil; es war höchst notwendig, daß der absurd sich gebärdende Most sich zu reinem Weine abklärte. Und das konnte doch nur unter guter sittlicher und geistiger Zucht geschehen.

Die sittliche Zucht übte er selbst an sich. Im Herbst 1830 hatte Wagner das Nikolaigymnasium verlassen und war zur Thomasschule übergesiedelt. Aber hier war seines Bleibens nur

kurze Zeit. Nach wenigen Monaten verließ er die Schule für immer und ließ sich 1831 als Student an der Universität einschreiben. Der Philosophie und der Ästethik sollte das Studium gehören. Es ist aber nicht dazu gekommen. Hatte schon den Gymnasiasten das Studentenleben mit all seiner philiströsen Liederlichkeit angezogen, so gab sich jetzt der Student all den nichtigen privilegierten Ausschweifungen dieses Standes mit so viel Leichtsinn und Hingebung hin, daß er rasch genug davon angewidert wurde. Er trat als Fuchs bei dem Korps Saxonia ein, zu dem damals als Mitglieder unter anderem Bernhard von Bismarck, des eisernen Kanzlers Bruder, und Freiherr von Beust, der nachmalige in Sachsen und Österreich verhängnisvoll wirkende Staatsmann und Wagners persönlicher Widersacher, gehörten. Aber Bursche ist er dort nicht mehr geworden. Denn schon vorher hatte er das schale Studententreiben satt bekommen. Er verließ die Kneipe mit all ihrem Unwesen und schrieb im Gefühl sittlicher Befreiung an die Schwester noch im Sommer desselben Jahres: „Ach, wie schmerzt es mich, dir sagen zu müssen, daß ich wohl eine Zeitlang recht lüderlich und durch den Umgang mit Studenten sehr von meinem Ziele entfernt worden war und deshalb der guten Mutter recht viel Sorge und Not machte; bis ich mich endlich ermannte und durch meinen Lehrer so in meiner Besserung befestigt wurde, daß ich jetzt auf dem Punkte stehe, von dem aus ich meinen höheren Lebensplan schon für fast betreten halten kann."

Dieser Lehrer, der zur sittlichen Selbstzucht die zunftmäßige Schulung fügte und deshalb für den jungen Mann von besonderer Bedeutung geworden ist, war Theodor Weinlig, seit 1823 Kantor an der Thomasschule. Wagner schrieb über ihn: „Du mußt nämlich wissen, daß ich schon über ein halbes Jahr der Schüler des hiesigen Kantors Weinlig bin, den man wohl mit Recht für den größten, jetzt lebenden Kontrapunktisten halten kann, und der dabei als Mensch so ausgezeichnet ist, daß ich ihn durchaus wie einen Vater liebe. Er hat mich mit einer solchen Liebe herangebildet, daß ich schon jetzt meine Lehrzeit, nach seinem eigenen Ausspruche, für beendet betrachte, und er mir jetzt nur noch als ratender Freund zur Seite steht. Wie sehr er mich liebt, kann dir das be-

weisen, daß er, als ihn die Mutter nach halbjährigem Unterricht um die Bestimmung des Honorars fragte, äußerte: es würde unbillig von ihm sein, wenn er für die Freude, mich unterrichtet zu haben, noch Bezahlung annehmen wollte; mein Fleiß und seine Hoffnungen von mir belohnten ihn hinlänglich." Der treffliche Mann hat die Erfüllung seiner Hoffnungen nicht mehr schauen können; er starb, ehe sein großer Schüler die Siegeslaufbahn einschlug. Wagner hat ihm stets ein ehrendes Gedächtnis der Dankbarkeit gezollt und seiner Witwe noch das erste Chorwerk „Das Liebesmahl der Apostel" zugeeignet mit den Worten: „Frau Charlotte Weinlig, der Witwe seines unvergeßlichen Lehrers." Und gern erinnerte er sich daran, wie ihn einst der biedere Thomaskantor mit den Worten entlassen hatte: „Das, was Sie sich durch dieses trockene Studium angeeignet haben, heißt: Selbständigkeit."

Zu dieser Selbständigkeit hatte doch auch eine besondere Erweiterung des musikalischen Gesichtskreises gehört. Vor allem lernte Wagner erst durch Weinlig den großen Meister kennen und lieben, den er selbst später so unübertrefflich schön „den Licht- und Liebesgenius der deutschen Musik" genannt hat: Mozart. Bis dahin war er an den wunderbaren Schönheiten dieser Musik etwas fremder vorübergegangen. Jetzt offenbarte sich ihm die ganze Herrlichkeit dieser deutschen Tonwelt, und namentlich die „Zauberflöte" blieb zeitlebens seine Lieblingsoper. Noch im November 1880, bei seiner letzten Anwesenheit in München, ist sie auf seinen Wunsch zur Aufführung gekommen und er hat sich an dieser älteren, bescheidenen Schwester seines „Parsifal" innig erquickt.

Volle Selbständigkeit einer eigenartigen Natur ließen die nächsten Tonwerke des jungen Meisters vorerst noch kaum erkennen. Aber als die Proben eines starken Talents, das auf gebahntem Pfade doch auch eigene Spuren einzudrücken wußte, wurden diese Kompositionen anerkannt.

Freilich, für das erwähnte Arrangement der 9. Symphonie fand sich kein druckbereiter Verleger, obwohl Wagner die Schottsche Firma in Mainz wiederholt um die Veröffentlichung bat und auf das zuerst geforderte Honorar von 8 Louisdor schließlich ganz ver-

zichtete. Die Arbeit war doch wohl zu schwerflüssig, als daß sie auf Erfolg hätte rechnen können, ganz abgesehen davon, daß die Symphonie selbst damals nicht groß geachtet wurde und erst durch Wagners späteres Eintreten den hohen Ruhm erlangt hat, den sie jetzt verdientermaßen genießt. So liegt das schwierige Klavierstück vorerst nur als eine bedeutungsvolle Jugenderinnerung im Archiv des Hauses Wahnfried.

Aber als Opus 1 und 2 wurden gedruckt und erschienen zur Ostermesse 1832 im altberühmten Musikverlag Breitkopf und Härtels eine viersätzige „Klaviersonate in B-dur", die der Käufer für 20 Groschen erstehen konnte und die dem Komponisten für 20 Taler Noten einbrachte, und eine vierhändige „Polonaise in D-dur", dem Lehrer Weinlig gewidmet, und für 8 Groschen zu haben. Beides sind einfache Werke ohne besondere Stileigentümlichkeit und gehen in den bräuchlichen Bahnen des damaligen Zeitstils und des Weinligschen Mozartgeschmacks.

Für weit eigenartiger und musikalisch bedeutender gilt eine ungedruckt gebliebene „Phantasie für Klavier in Fis-moll", in der man manche bezeichnende Weissagungen künftiger Wagnerscher Art und Größe entdeckt zu haben glaubt.

Einer „Konzert-Ouvertüre in D-moll" — „nach dem jetzt etwas besser von mir verstandenen Vorbilde Beethovens" — wurde die Auszeichnung zuteil, im Februar 1832 im Gewandhauskonzert als erste Programmnummer aufgeführt zu werden. Sie wurde sehr günstig aufgenommen und der junge Tonsetzer durfte voll frohem Stolze der fernen Schwester schreiben, daß nach dem Schlusse der ganze Saal zu applaudieren angefangen habe, „und zwar so, als ob sie das größte Meisterwerk gehört hätten; ich wußte nicht, wie mir zumute war, das kann ich dir versichern".

Auch eine andere „Große Konzert-Ouvertüre in C-dur" wurde gleich darauf an der gleichen berühmten Musikpflegstätte aufgeführt, nachdem sie zuvor die Feuerprobe in dem etwas untergeordneteren Orchester des Vereins Euterpe bestanden hatte. Auch sie wurde mit freundlichem Beifall aufgenommen. Ebenso gefiel den Leipzigern eine Ouvertüre ihres jugendlichen Mitbürgers, die er zu Raupachs damals gern gegebenen

Trauerspiel „König Enzio“ geschrieben hatte und die bei jeder Vorstellung des Dramas gespielt wurde.

Eine „Szene und Arie“ der damaligen Zeit ist verschollen. „Sieben Kompositionen zu Goethes Faust“ sind als ‚Opus 5‘ (eine Bezeichnung, die Wagner dann nie wieder verwendet hat) nur handschriftlich vorhanden und noch nicht veröffentlicht worden.

Das eigentliche Meisterstück des Musikstudenten war eine viersätzige „Symphonie in C-dur“, die im Jahre 1832 entstand und die, ohne die drastisch feste Formenfassung ihrer großen symphonistischen Vorbilder Mozarts und besonders Beethovens aus den Augen zu verlieren, doch so viel Eigenartiges in der thematischen und harmonischen Verarbeitung zeigte, daß der würdige Vorstand des Gewandhauses, Hofrat Rochlitz, sehr erstaunt war, bei der persönlichen Vorstellung einen neunzehnjährigen Jüngling als den Verfasser vor sich zu sehen, den er nach der Partitur als einen viel älteren, weit erfahreneren Komponisten erwartet hatte. Auch dieses Werk wurde zunächst in dem Heiligtum der „Euterpe“ gespielt, ehe es in das Allerheiligste des Gewandhauses übersiedeln durfte. Dort wurde es am 10. Januar 1833 mit lautem ehrlichen Beifall aufgenommen, und es war auf lange Zeit hinaus das letzte Mal, daß die Musikgemeinde der guten Stadt Leipzig ihrem großen Sohne zujauchzte. Kurz darauf begann die liebenswürdige und begeisternde Tätigkeit Felix Mendelssohns an dieser Stätte und nahm die musikalischen Herzen derartig gefangen, daß für Tonwerke anderer Richtung kein Verständnis und Geschmack übrig blieb. Derselbe Mendelssohn ist übrigens unbewußt schuld daran, daß die Wagnersche Symphonie lange Zeit verschollen blieb; er hatte die ihm ehrfurchtsvoll überreichte Partitur des jungen Tonkünstlers nicht weiter beachtet und so ist sie abhanden gekommen. Nach langen Jahren fanden sich wie zufällig die Orchesterstimmen, aus denen dann ein Freund Wagners die Partitur neu zusammenstellte. Es machte dem Meister doch Freude, das Jugendwerk genau ein halbes Jahrhundert nach seinem Entstehen in Venedig zum Geburtstage seiner Frau neu aufgeführt zu hören; und wie ihm die wehmütig lächelnde, zart ergreifende Hauptmelodie des

langsamen Satzes schon einstens so wohlgefallen hatte, daß er sie in einem zu Magdeburg veranstalteten Neujahrsfestspiel als melodramatische Begleitung des trauernd auftretenden und abschiednehmenden alten Jahres noch einmal benutzte, so sandte er sie wenige Wochen vor seinem eigenen Abschiede auf immer an das musikalische Wochenblatt zum Abdruck ein. Wagner wußte dabei selbst sehr wohl, daß dieses Andante ohne das Andante der C-moll- und das Allegretto der A-dur-Symphonie Beethovens wohl nicht das Licht der Welt erblickt hätte, aber es gefiel ihm doch, an diesem „altmodischen Jugendwerke" soviel künstlerischen Ernst und kontrapunktische Sicherheit wahrzunehmen.

Die erste Oper Wagners ist Bruchstück geblieben. Auch sie entstand im Jahre 1832. Er dichtete sich den Text dazu natürlich selbst und betitelte ihn „Die Hochzeit". Ein wahnsinnig Liebender ersteigt das Fenster zum Schlafgemach der Braut seines Freundes, worin diese der Ankunft des Bräutigams harrt. Die Braut ringt mit dem Rasenden und stürzt ihn in den Hof hinab, wo er zerschmettert seinen Geist aufgibt. Bei der Totenfeier sinkt die Braut mit einem Schrei entseelt über die Leiche hin. Verständigerweise fand Schwester Rosalie an diesem krassen Texte keinen Gefallen und auf ihre Einwürfe hin vernichtete der Dichter das Buch spurlos. Nur eine Nummer dieser Oper, die auch ein großes Sextett enthielt, wurde damals komponiert und ist erhalten geblieben. Man hat in ihr das erste halbverstohlene Auftauchen des Wagnerschen Leitmotives und noch einige andere Ahnungen kommender Kunstweise entdecken wollen.

Seine Studienzeit beschloß der Jüngling durch einen Ausflug nach Wien, um an dieser hohen Stätte der drei großen Meister Haydn, Mozart und Beethoven neue musikalische Anregungen zu gewinnen. Er war sehr enttäuscht, als er dort nur Herolds Oper „Zampa" und Straußsche Walzer zu hören bekam. Doch hatte er auf der Rückreise die Freude, in Prag in dem alten Direktor Dionys Weber eine Verkörperung der klassischen Musikvergangenheit kennen zu lernen und von ihm namentlich viele Mozarterinnerungen zu vernehmen. Auch wurde ihm von den Schülern des Konservatoriums seine Symphonie vorgeführt.

II. Wanderjahre.

Auf Veranlassung seines Bruders Albert, der in Würzburg als Sänger, Schauspieler und Regisseur tätig war und eine sehr angesehene Stellung einnahm, hatte der dortige Musikverein an Wagner die Einladung ergehen lassen, eine seiner Ouvertüren selbst zu dirigieren. Dieser Besuch, der im Januar 1833 ausgeführt wurde, zog sich dadurch in ungeahnte Länge, daß es dort am Theater gerade an einem Chordirigenten fehlte. Der junge Musikus ließ sich gern bereden, die Stelle zu übernehmen, und hat für 10 Gulden monatlichen Gehalt zunächst die bis zum Schluß der Spielzeit dargebotenen Opernvorstellungen durch seine fleißige Mitwirkung ersprießlich unterstützt. Anstatt bei Beginn der Theaterferien im Mai nach Hause zurückzugehen, blieb er den Sommer über still und einsam in der Bischofsstadt am Main, um seine erste Oper zu vollenden.

Der romantische Dichterkomponist E. T. H. Hoffmann hatte in einer seiner Schriften auf die dramatischen Märchen des Venezianers Carlo Gozzi (1722—1806) als einer unerschöpflichen Fundgrube für gute Opernstoffe hingewiesen. Daraufhin durchstöberte Wagner die auch von Goethe und Schiller hoch gewerteten Dichtungen des Italieners und fand sich namentlich durch „La Donna serpente", die Frau als Schlange, lebhaft angesprochen. Er entwarf daraufhin seinen Operntext, den er „Die Feen" benannte. Den Stoff dieser Dichtung schilderte er nachmals selbst so: „Eine Fee, die für den Besitz eines geliebten Mannes der Unsterblichkeit entsagt, kann die Sterblichkeit nur durch die Erfüllung harter Bedingungen gewinnen, deren Nichtlösung von seiten ihres irdischen Geliebten sie mit dem härtesten Lose bedroht; der Geliebte unterliegt der Prüfung, die darin bestand, daß er die Fee, möge sie sich ihm (in gezwungener Verstellung) auch noch so bös und grausam zeigen, nicht ungläubig verstieße. Im Gozzischen Märchen

wird die Fee nun in eine Schlange verwandelt; der reuige Geliebte entzaubert sie dadurch, daß er die Schlange küßt: so gewinnt er sie zum Weibe. Ich änderte diesen Schluß dahin, daß die in einen Stein verwandelte Fee durch des Geliebten sehnsüchtigen Gesang entzaubert, und dieser Geliebte dafür vom Feenkönig — nicht mit der Gewonnenen in sein Land entlassen —, sondern mit ihr in die unsterbliche Wonne der Feenwelt selbst aufgenommen wird." So klingt bereits hier der Grundton der späteren Werke an: wie wahre Liebe auf unbedingtem Glauben und unbeirrtem Vertrauen beruht und wie solchem echten Vertrauen eine starke Erlösungskraft innewohnt.

Zu dieser in drei Aufzügen aufgebauten Dichtung voll phantastischer Romantik schuf nun Wagner die entsprechende Musik. „Beethoven und Weber" — so sagt er selbst —, „waren meine Vorbilder; in den Ensembles war vieles gelungen, besonderes versprach das Finale des zweiten Aktes." Später hat er in dem Jugendwerke auch starke Marschnersche Einflüsse erkannt. Jedenfalls ist die Oper ganz im Sinne der damals herrschenden romantischen Oper gedichtet, zeigt aber dabei nicht nur großen gewissenhaften Ernst in der Ausführung, sondern neben vielen dichterischen Schönheiten auch starke musikalische Eigenmerkmale; wie denn dem Orchester in seinen Vor- und Zwischenspielen eine das gewohnte Maß weit überragende Charakterisierungskunst zugeschrieben wird. Schon hier erhält es die Aufgabe, das Unaussprechliche, den lyrischen Empfindungsgehalt des Dramas, durch Töne und Klangfarben zu verdeutlichen.

Sommer und Herbst vergingen rasch bei emsiger Arbeit. Am 29. September begann mit der neuen Spielzeit von neuem die Chordirigententätigkeit. Als aber mit dem neuen Jahre 1834 der letzte Ton der Oper aufgeschrieben war, litt es Wagner nicht mehr in Würzburg. Er eilte nach Leipzig zurück, um dort sein Werk zur Aufführung zu bringen. Der Direktor des Stadttheaters erklärte sich zur Annahme der Feen gern bereit, aber sein Regisseur Hauser, dem die ganze Richtung des jungen Komponisten nicht gefiel, wußte so viel Einwendungen zu erheben, daß die Erledigung der Angelegenheit so oft und so lange immer wieder hinausgeschoben

wurde, bis endlich Wagner selbst die Freude an seinen Feen verloren hatte.

Inzwischen setzte er den Verkehr mit den Leipziger Vertretern des jungen Deutschland lebhaft fort und schrieb sogar für den Freund Heinrich Laube einen Aufsatz über „Die deutsche Oper", der am 10. Juni 1834 in der „Zeitung für die elegante Welt" erschien. In Übereinstimmung mit dem weltbürgerlichen, antinationalen Ton, der damals diese jungen Leute beherrschte, die sich im Gegensatz zu der alten, adligen, philiströsen, zopfigen und gelehrten Welt eine Umgestaltung aller gesellschaftlichen Verhältnisse in Deutschland und Europa zur Aufgabe gemacht hatten, fehlte es in diesem Aufsatze nicht an stärkstem Tadel heimischer Zustände. Der jugendliche Stürmer rief aus: „Wir haben allerdings ein Feld der Musik, das uns eigens gehört, und dies ist die Instrumentalmusik; — eine deutsche Oper aber haben wir nicht, und der Grund ist derselbe, aus dem wir ebenfalls kein Nationaldrama besitzen. Wir sind zu geistig und viel zu gelehrt, um warme menschliche Gestalten zu schaffen. Wir haben uns immer mehr von dem Wege entfernt, den Mozart zum Heil für unsere dramatische Musik einschlug. . . . . Wir müssen die Zeit packen und ihre neuen Formen gediegen auszubilden suchen; und der wird der Meister sein, der weder italienisch, französisch — noch aber auch deutsch schreibt!"

Das ist alles im drangvollen Stil brausender Überschwenglichkeit geschrieben; aber es klingt doch unreifer und undeutscher, als es eigentlich gemeint ist. Denn mit der abzuwerfenden Gelehrsamkeit meinte Wagner doch nur die damals künstlich wieder aufgelebte Fugen- und Oratorienkunst, die er für sein Geschlecht nicht mehr zeitgemäß erachten konnte. Und der Gegensatz zu dem Deutschtümelnden lag ihm nicht in der Verachtung vaterländischer Kunst, sondern in der Erhebung zum Allgemeinmenschlichen. Wie er bald darauf ausgesprochen hat: „Der deutsche Genius scheint bestimmt zu sein, das, was seinem Mutterlande nicht eingeboren ist, bei seinen Nachbarn aufzuwecken, dies aber aus seinen engen Grenzen zu erheben und somit etwas Allgemeines für die ganze Welt zu schaffen." Und ähnlich noch später: „Das Kunstwerk der Zukunft soll den Geist der freien Menschheit über alle Schranken der Nationalität

hinaus umfassen; das nationale Wesen in ihm darf nur ein Schmuck, ein Reiz individueller Mannigfaltigkeit, nicht eine hemmende Schranke sein." So enthielt der viel getadelte Jugendaufsatz nur in überschäumender Einseitigkeit solche Gedanken, die in abgeklärter Form doch eigentlich die Richtlinien für Wagners Sehnsucht nach dem Nationaldrama bis zuletzt geblieben sind.

War die Dirigententätigkeit in Würzburg mehr eine Art von Liebhaberei und Nebenbeschäftigung gewesen, so trat jetzt der wirkliche Ernst des Lebens mit fester Berufsaufgabe und sicheren Zukunftsplänen an Wagner heran, als er das Anerbieten erhielt, die Kapellmeisterstelle der Bethmannschen Operntruppe zu übernehmen, die den Sommer über in Lauchstädt und Rudolstadt wirkte, während sie für den Winter in Magdeburg seßhaft war.

Mit der Annahme dieser Brotstelle begannen die Kapellmeisterjahre und Irrfahrten des 21jährigen Jünglings. Ende Juli hob er seine Dirigententätigkeit in dem durch Goethe und Schiller geheiligten Theater Lauchstädts an, von Mitte August an schwang er den Taktstock in Rudolstadt — wo denn auch eine neue Symphonie entworfen und skizziert wurde, ohne doch über den 29. Takt des zweiten Satzes hinauszukommen —, im Herbst zog er dann in Magdeburg ein. Mit dem ganzen künstlerischen Ernste seiner Persönlichkeit war er bemüht, an der Spitze der 33 Musiker und des Opernpersonals etwas Tüchtiges zu leisten und ließ keine Mühe unversucht, auch die seichtesten Machwerke gründlich einzustudieren und in wohlgerundeter sicherer Darstellung herauszubringen. Seine reizbare Gemütsart, sein jähes Aufbrausen und sein andauerndes Probieren haben ihm dabei seine Leute ebenso oft zum Gegner gemacht, wie er sie durch seine nie versiegende Schlagfertigkeit, durch seine ausgelassene, witzige Heiterkeit und durch seine hinreißende Liebenswürdigkeit ebenso häufig rasch wieder für sich gewann.

Sein Leben und seine künstlerische Tätigkeit in Magdeburg hat er uns selbst deutlich vorgemalt: „Die praktische Anwendung meiner musikalischen Kenntnisse glückte mir sehr bald: der wunderliche Verkehr mit Sängern und Sängerinnen hinter den Kulissen und vor den Kulissen entsprach ganz und gar meiner Neigung zu

bunter Zerstreuung." . . . „Das Einstudieren und Dirigieren jener leichtgelenkigen französischen Modeopern, das Pfiffige und Protzige ihrer Orchestereffekte, machte mir oft kindische Freude, wenn ich vom Dirigierpulte aus links und rechts das Zeug loslassen durfte. Im Leben, welches von nun an mit Bestimmtheit das bunte Theaterleben ausmachte, suchte ich durch Zerstreuung Befriedigung eines Triebes, der sich für das Nächste, Greifbare als Genußsucht, für die Musik als flimmernde, prickelnde Unruhe kundgab."

In jener Zeit entstand die aus einer Ouvertüre und zwei Chören bestehende Musik zu einer vom Regisseur Schmale gedichteten Kantate „Beim Antritt des neuen Jahres 1835" und die Ouvertüre zu einem in Magdeburg mehrfach aufgeführten Schauspiel „Kolumbus", das einen Leipziger Freund Theodor Apel zum Verfasser hatte. Heinrich Dorn, der das letztere Werk hörte, fand darin „große schöne Gedanken, kühne rhythmische Abschnitte, die Melodie weniger vorherrschend, die Durchführung breit, das Außenwerk hochmodern." Die Ouvertüre ist auch noch in einem Leipziger Gewandhauskonzerte gespielt worden, unter der Leitung von Pohlenz, dem Vorgänger Mendelssohns an dieser Kunstanstalt.

Den Sommer 1835 hat Wagner in Leipzig zugebracht. Seine Geschwister und Schwäger wollten mit seinem Fleiße und seiner Lebensführung nicht recht zufrieden sein, auch hat er ihnen damals wohl schon seine Geldnot bekennen müssen. Es kam zu unliebsamen Auftritten und Zerwürfnissen. Nur mit der Mutter blieb er auf vertrautestem Fuße und schrieb ihr einen köstlichen Brief voll treuster zärtlichster Sohnesliebe, aber auch von starkem echt wagnerischem Selbstbewußtsein: „Und doch, wie freue ich mich über die Katastrophe, die mich nun zur vollkommenen Erkenntnis brachte, daß ich von niemand in dieser Welt etwas zu erwarten habe, sondern ganz allein auf mich angewiesen bin. Nun fühle ich mich erst selbständig." Und so zog denn der Jüngling von jetzt an seinen rauhen Kampfesweg und Siegespfad allein.

Zunächst nahm er mit dem neuen Theaterjahr im Herbst 1835 seine Tätigkeit als Kapellmeister in Magdeburg wieder auf. Aber es lag kein Segen auf seinem Aufenthalte dort, auch rein

äußerlich betrachtet nicht. Allen Anstrengungen des Direktors, des Kapellmeisters und des Personals zum Trotz verhielt sich das Magdeburger Publikum lässig und ablehnend diesem Opernunternehmen gegenüber. Die Abonnentenzahl nahm reißend ab, der Beifall blieb karg. Infolge dessen waren auch die Einnahmen nur sehr spärlich. Die Gagen konnten fast nie oder doch nicht regelmäßig bezahlt werden. Und nur durch die fortwährende Gewährung von Benefizvorstellungen rettete sich der Direktor mühselig seine Künstlerschar.

Das Konzert, das Wagner für sich veranstaltete und in dem niemand geringeres als die große, von ihm um ihrer dramatischen Gestaltungskraft willen unendlich hoch verehrte Frau Wilhelmine Schröder-Devrient aus Gefälligkeit mitwirkte, fand nur ein leeres Haus und brachte anstatt des erhofften Geldgewinnes lediglich schmerzlich spürbaren Verlust. Da versuchte der Enttäuschte mit einem letzten Mittel das Glück beim Schopfe zu fassen und studierte mit heißer Mühe in zehn Tagen noch rasch, ehe mit Schluß der Spielzeit am 31. März die ganze Truppe auseinanderlief, seine neue Oper ein, die er in raschem Fluge gedichtet und komponiert hatte und deren zweite Vorstellung ihm als Benefiz gewährt werden sollte.

Diese Oper steht zu den kurz vorher geschaffenen „Feen" in einem klaffenden Gegensatz. So idealistisch und romantisch jenes Würzburger Werk ist, so realistisch und sinnlich ist das Magdeburger gestaltet. Es stammt aus schwülen heißen Tagen, in denen durch die fortwährende Beschäftigung mit französischer und italienischer Musik und durch das bunte Komödiantentreiben der hohe künstlerische und sittliche Ernst des genialen Mannes ernstlich gefährdet zu werden schien.

Lassen wir ihn sein Selbstbekenntnis darüber hören: „Damals war ich einundzwanzig Jahre alt, zu Lebensgenuß und freudiger Weltanschauung aufgelegt; „Ardinghello" und „das junge Europa" spukten mir durch alle Glieder . . . Aus dem abstrakten Mystizismus war ich herausgekommen, und ich lernte die Moderne lieben. Schönheit des Stoffes, Witz und Geist waren mir herrliche Dinge: was meine Musik betraf, fand ich beides

bei den Italienern und Franzosen . . . Alles um mich herum kam mir wie in Gärung begriffen vor: der Gärung sich zu überlassen, dünkte mich das Natürlichste." . . . „Ich war nun in dem Alter angelangt, wo der Sinn des Menschen, wenn je ihm dies möglich wird, sich unmittelbarer auf die nächste Lebensumgebung wirft. . . . Für mich hatte das Weib begonnen vorhanden zu sein. . . . Wie dieses Genre (der neueren französischen und italienischen Oper) in Wahrheit die deutschen Operntheater eroberte und fast einzig auf ihrem Repertoire sich behauptete, war sein Einfluß auf Denjenigen ganz unabweisbar, der sich in einer Lebensstimmung, wie die angedeutete, damals meine eigene, befand; in ihm sprach sich wenigstens für mich, in der Richtung der Musik ganz das aus, was ich empfand: freudige Lebenslust in der notgedrungenen Äußerung als Frivolität. . . . Die Frucht all' dieser Eindrücke und Stimmungen war eine Oper: Das Liebesverbot oder die Novize von Palermo."

Den Stoff zu dieser Dichtung entnahm Wagner dem Shakespeareschen Lustspiele „Maß für Maß", das er nicht gerade glücklich in wesentlichen Punkten veränderte und in eine derb-komische Oper umgestaltete. „Dem heiligen Ernste meines ursprünglichen Empfindungswesens trat hier, durch die Lebenseindrücke genährt, eine kecke Neigung zu wildem sinnlichen Ungestüm, zu einer trotzigen Freudigkeit entgegen." „Die Musik war nur der Reflex der modernen französischen und selbst italienischen Oper auf mein heftig sinnlich erregtes Empfindungsvermögen." „Französische und italienische Anklänge zu vermeiden, gab ich mir nicht die geringste Mühe."

Die Vorstellung der Oper kam am 29. März 1836 wirklich zustande. Sie wurde auf dem Zettel „eine große komische Oper" genannt, hieß aber nur „Die Novize von Palermo." Das „Liebesverbot" hatte um sittlicher Bedenken der Magdeburger Polizei wegen gestrichen werden müssen. Der junge Komponist und Kapellmeister hatte sich in kühnem Leichtsinn auf den Souffleur und seinen Dirigentenstab verlassen. Aber weil die Sänger ihre Partien kaum halb auswendig wußten und das Publikum keine Textbücher erhalten hatte, verlief die ganze Vorstellung wie ein mißverstandener Traum. Doch hat es an Beifall nicht gefehlt.

Die zweite Aufführung, auf deren Geldertrag Wagner so stark hatte rechnen müssen, kam nicht mehr zustande. Alles war zwar zum Beginn der Ouvertüre bereit, als hinter den Kulissen eine große Eifersuchtsszene und Komödiantenrauferei begann. Der Regisseur trat vor den Vorhang und verkündigte dem Publikum, daß eingetretener Hindernisse wegen die Vorstellung nicht stattfinden könne. So schloß die Magdeburger Opernsaison und Kapellmeistertätigkeit mit einem schrillen Mißklang ab. Das „Liebesverbot" ist nie wieder aufgeführt worden. Das, was an dieser Oper wirklich von Bedeutung war, das sinnlich-erdenwüchsige, mit der hochgespannten romantischen Geisteserhabenheit der „Feen" zu einer höheren Einheit zu verschmelzen, in der die gegensätzlichen Schöpfungen eine gereifte Ausgleichung finden würden, sollte das Werk des weiteren künstlerischen Entwicklungsganges unseres Helden sein. Vorerst hatte er seinen äußeren Lebensgang durch jene Magdeburger Zeit arg geschädigt. Von hier stammt der Anfang jener Geldnot und Schuldenlast, die fast ein Menschenalter hindurch mit zermalmender Schwere die Schultern des großen Mannes drückte und mehr wie einmal drohte, den Genius in unzerreißbare Fesseln zu schlagen, die ihn ersticken mußten.

Hier freilich schmiedete er sich selbst die Kette, die ihm nur kurze Zeit wie ein Rosengewinde erschien, um dann um so peinigender zu drücken. 25 Jahre lang hat er sie mit sich herumgeschleppt und so den jugendlichen Leichtsinn hart gebüßt.

Als Wagner in seiner an die Freunde gerichteten Lebensbeschreibung bis zur Erzählung der Magdeburger Zeit gekommen war, fuhr er mit den bitteren Worten fort: „Die moderne Vergeltung des modernen Leichtsinns brach über mich herein. Ich war verliebt, heiratete in heftigem Eigensinne, quälte mich und andere unter dem niedrigen Eindrucke einer besitzlosen Häuslichkeit und geriet so in das Elend, dessen Natur es ist, Tausende und aber Tausende zugrunde zu richten."

Die Erwählte seines Herzens war die durch ihre Schönheit und ihre Begabung ausgezeichnete Schauspielerin Minna Planer, geboren am 5. September 1809, also vier Jahre älter als er, die Tochter eines in Dresden wohnenden Mechanikers. Zwischen

beiden entspann sich rasch ein flammendes Verhältnis voll Zärtlichkeit und Eifersucht, und als die Magdeburger Tage zu Ende waren, eilte Wagner nach einem kurzen vergeblichen Warteaufenthalt in Berlin der Geliebten nach Königsberg nach, wo Minna ein Engagement angenommen hatte. Die dort erhoffte Dirigentenstelle fiel ihm zwar nicht gleich zu. Er suchte sich daher durch Musikaufführungen einiges Geld zu erwerben, komponierte auch eine „Ouvertüre Rule Britannia", die man neuerdings wieder aufgefunden zu haben glaubt. Trotz dieser äußeren Armseligkeit hatte er den verzweifelten Mut, die Braut zum Traualtar zu führen. Am 26. November 1836 fand die Vermählung des dreiundzwanzigjährigen stellenlosen Musikers mit der siebenundzwanzigjährigen Schauspielerin statt. Die Enttäuschung, die dem heißen unbedachten Schritte folgen mußte, blieb nicht aus. Schon im Frühling des nächsten Jahres verließ die junge Frau ihre kümmerliche Häuslichkeit und ihren Mann in heimlicher Flucht, so daß Wagner nach kaum siebenmonatlicher Ehe im Juni 1837 bei den Königsberger Gerichten die Scheidungsklage einreichte. Die Einzelheiten jener traurigen Vorgänge sind uns noch verborgen. Jedenfalls gewährte der junge Gatte seiner Frau Verzeihung und als er im August seine Stelle als Kapellmeister am Rigaer Stadttheater antrat, ist sie ihm bald dahin nachgefolgt. Von da an hat Minna alle Freuden und Leiden ihres Mannes mit getragen; sie hat ihm, wo immer er war, durch wirtschaftlichen Sinn und anmutige Repräsentation ein behagliches Dasein zu schaffen gesucht, auch die Zeiten der schwersten Not mit ihm opferfreudig und geduldig ertragen. Aber im Grunde hat sie mit ihrem kühlen Sinn und ihrem hausbackenen Verstande kein eigentliches Verständnis für ihn gehabt. Daß der Mann an ihrer Seite mehr sei als ein Durchschnittsmensch, der nach Brot und Ehren zu trachten habe; daß da ein Genius ringe, sich mit trotzigem Mut in einer widerstrebenden Welt durchzusetzen, weil er dieser Welt etwas Neues zu bringen, etwas Großes zu sagen habe — das hat sie nie begriffen. So war es natürlich, daß die Lebenswege der beiden Menschen innerlich und dann auch äußerlich auseinandergehen mußten, sobald der erste Rausch der Liebesleidenschaft verflogen

war. Es bleibt doch eine tiefe Tragik, daß der Meister am 4. August 1840 den herben Seufzer in ein verschwiegenes Tagebuch schreiben konnte und mußte:

Nun ist es aus, das schöne Lied,
Das Lied von meiner Jugend;
Die ich geliebt, ist nun mein Weib,
Ein Weib voll Güt' und Tugend.

Ein gutes, tugendhaftes Weib
Ist eine gute Gabe;
Sie ist mir mehr als Zeitvertreib,
Sie ist all' meine Habe.

Ich wünsche jedem gleiches Glück;
Ich gäb' es selbst nicht weiter;
Doch denke ich zehn Jahr zurück,
So macht' ich's doch gescheiter.

Das Stadttheater in Riga stand damals unter Karl von Holteis Leitung und war nur eins kleinerer Art. Doch hat der junge Kapellmeister auch da mit all seinem Feuereifer sich der Fronarbeit unterzogen, neben deutschen Opern, die ihm teuer waren, auch all den Opernkram von Auber, Adam und anderen einzustudieren, der damals als höchste Neuheit von Paris her importiert wurde und den er im Innersten verachtete. Er hat an diesem stillosen Gemengsel und an dem faden Geschmack des Publikums bald einen wahren Ekel gefunden. Er hat aber doch auch soviel Gerechtigkeit gehabt, nicht alle diese französischen Opern mit gleichem scheelen Auge anzusehen, sondern in Mehuls „Joseph in Ägypten" den dramatischen Ernst und in Bellinis „Norma" die tragische Höhe der Dichtung und die edle Führung des Gesangs rühmend anzuerkennen. Der Verkehr mit den Theaterleuten selbst, dem er sich noch in Magdeburg mit einigem Behagen hingegeben hatte, ist ihm in Riga rasch verleidet worden; er konnte dieses Gewebe von selbstgefälliger Eitelkeit, hohler Ruhmsucht, strotzender Unwissenheit und unaufhörlicher Kabalensucht nicht mehr vertragen. Diese ganzen kleinen jämmerlichen Theaterverhältnisse widerten ihn an, und er beschloß, nie ein großes Werk solch erbärmlichen Kreisen anzuvertrauen.

Dies große Werk zu schreiben hatte er gerade jetzt begonnen. In Riga entstand die Dichtung und ein guter Teil der Musik zu „Rienzi." Mit dieser Oper wollte er sein Glück in Paris versuchen; das war es, worauf er nun seine ganze Tätigkeit spannte.

In Paris wurde geschaffen, was dann rings in der Welt Beifall, Ehre und Geld eintrug. Hier standen glänzende Mittel zur Verfügung, hier lebten die einflußreichsten Kenner der Musik und des Schrifttums. Wenn irgendwo, so war hier die Stätte, wo ein junger Meister sich durchsetzen könne.

Zwei Jahre lang hat Wagner seinen Kapellmeisterdienst in Riga getan. Dann ging sein Vertrag zu Ende, und das große tollkühne Wagen wurde emsig geplant. Leicht war es nicht, den Plan auszuführen. Es fehlten vor allem die Geldmittel. Die 800 Rubel jährliches Gehalt hatten nicht gereicht, das häusliche Leben zu bestreiten. Zu den Gläubigern in Riga sammelten sich nun die Mahnbriefe und Wechselklagen aus Magdeburg und Königsberg. Ein geordneter öffentlicher Weggang war deshalb unmöglich. Die Abreise von Riga gestaltete sich so im Juni 1839 zur heimlichen verwegenen Flucht. Doch hatten einflußreiche Freunde, vor allen der kunstbegeisterte Holzhändler Abraham Möller, das Ihrige getan, die Grenzwächter zu bestechen. So kam Wagner mit seiner Frau und seinem treuen Hunde Robber nach vier auf mancherlei Schleichwegen ängstlich zugebrachten Tagen gerettet in Königsberg an. Von Pillau aus ging's dann im Segelschiffe weiter, eine an Unfällen und Unwettern reiche gefahrvolle Fahrt. Einmal wurde der Kapitän durch den Sturm veranlaßt, einen norwegischen Hafen anzulaufen. Endlich nach fast vierwöchentlicher entbehrungsreicher Seereise kam man in London an, rastete da eine Woche und fuhr herüber nach Frankreich, um in Boulogne sur mer zu landen. Hier weilte als berühmtester Badegast Meyerbeer, und Wagner säumte nicht, dem weltbekannten Meister seine Aufwartung zu machen. Er zeigte ihm, was von „Rienzi" fertig war, erbat und erhielt des gefeierten Komponisten Wohlwollen, nahm auch von ihm manchen Rat und manche Empfehlung für Paris entgegen.

Vier Wochen dauerte der Aufenthalt in der französischen Badestadt, dann ging der Weg endlich dem heißersehnten Ziele zu. Voller Hoffnungen trug Wagner am 16. September 1839 in Paris ein. Dort hatte der Buchhändler Avenarius, seiner Stiefschwester Cäcilie Geyer Bräutigam, für ihn eine bescheidene Wohnung gemietet.

Heinrich Laube hat nachmals von diesem Pariser Einzuge geurteilt: „Das war doch die Verwegenheit eines Künstlers! Mit einer Frau, mit $1^1/_2$ Opern, mit kleiner Börse und einem furchtbar großen, furchtbar viel fressenden neufundländischen Hunde durch Meer und Sturm von der Düna stracks bis an die Seine zu fahren, um in Paris berühmt zu werden! In Paris, wo halb Europa um den lärmenden Ruhm konkurriert, wo alles erkauft, wenigstens bezahlt werden muß, auch das Verdienstvollste, wenn es auf den Markt und dadurch zur Geltung kommen will."

Als Heinrich Heine von Richard Wagners Ankunft und Absicht in Paris hörte, äußerte er zu einem Bekannten: „Wissen Sie, was mir bei diesem Talente verdächtig ist? Daß es von Meyerbeer empfohlen wird." Er kannte den Musikgewaltigen zu gut, um ihm eine selbstlose Begünstigung eines Nebenbuhlers zuzutrauen. Es wird sich nicht nachweisen lassen, daß der allmächtige preußische Generalmusikdirektor wirklich häßliche Kabalen gegen den aufstrebenden Berufsgenossen angezettelt hat, aber jedenfalls ist sein Eintreten für den jungen Genius, dessen Bedeutung er doch ziemlich klar verstanden hatte, sehr zögernd und lässig gewesen. Wirkliche Förderung hat Wagner von Meyerbeer keinesfalls erfahren. Und das ist bezeichnend für alle die bitteren Enttäuschungen, die jetzt hageldicht auf den nach Geltung ringenden Kapellmeister niederprasselten. Diese drei Pariser Jahre, von denen Wagner Glück und Ruhm erwartet hatte, sind die seiner schwersten Erniedrigung, seiner tiefsten Demütigung — aber auch seiner segensreichsten Erziehung gewesen. Rasch genug erkannte er, wie auch in diesem hochgepriesenen Paris nur auf Förderung rechnen konnte, wer einer bestimmten Sippe angehörte oder doch mit Schmeicheleien und Bestechungen auf Hintertreppen und in Vorzimmern sich Gunst zu erkaufen verstand. All dieser künstlerische Glanz der Seinestadt erwies sich als trügerisches Rauschgold, dahinter gähnte Eitelkeit, hohle Ruhmsucht, widerliche Intrigue. Und nicht der flammende Ehrgeiz ernsten Wollens erzielte die hohen Erfolge, sondern wer sich dem Modegeschmack und dem Urteil der Maßgebenden behende anzuschmiegen verstand.

Diese Erkenntnis, die Wagner nur allzu rasch schmerzlich ge-

wann, hat ihn gebeugt, aber nicht gebrochen. Im Gegenteil, um so aufrechter und fester schnellte der gebogene Stahl wieder zur Höhe. Hier erst erkannte der weltbürgerlich angehauchte Musiker den Wert seiner deutschen Natur und die stille innerliche Größe echter deutscher Kunst. Hier entdeckte er sein deutsches Herz. Und gern lernte er, was zu lernen war, wenn er bemerkte, wieviel abgerundeter in Paris Musikaufführungen und Opernvorstellungen dem Publikum dargeboten wurden als in Deutschland, weil die Franzosen viel gründlicher zu studieren und zu probieren verstanden. So daß er nach dem Anhören seiner geliebten neunten Symphonie durch ein Pariser Orchester bekennen konnte: „Hier fiel es mir wie Schuppen von den Augen, was auf den Vortrag ankäme."

Es gehörte freilich ein großer Sinn und ein eiserner Wille dazu, in diesem Meer der ungeheuren Anfechtungen nicht zu verderben und mit Preisgeben der eigenen Art unterzusinken. Die Fluten des Pariser Lebens drohten den Schiffbrüchigen zu verschlingen, er aber rang siegreich mit der wogenden Brandung. An der großen Oper, dem eigentlichen künstlerischen Heiligtum war für den unbekannten deutschen Musiker kein Platz, das merkte er bald. Versprechungen der lockendsten Art wurden ihm von mancher Größe reichlich gegeben, aber der Vertrauensselige gewahrte rasch, wie man seine Leichtgläubigkeit nur mit leeren Redensarten speiste. Die Absicht, sein „Liebesverbot", das sich um seiner etwas frivolen Art willen recht gut für die Anforderungen des Pariser Publikums zu empfehlen schien, im Renaissancetheater zur Aufführung zu bringen, ging nach langen mühsamen Vorbereitungen schließlich der Verwirklichung entgegen und wurde doch noch im allerletzten Augenblick durch den Bankrott des Theaters vereitelt. Der Versuch, in einem Konzert eine Ouvertüre eigener Komposition spielen zu lassen, verlief erfolglos: das Musikstück fand keinen Beifall und wurde von der Zuhörerschaft abgelehnt.

Da kehrte zur innern auch die äußere Lebensnot bei dem deutschen Kapellmeister-Ehepaare ein. Was irgend an entbehrlichem Luxus noch in seinem Besitze war, das wenige Silberzeug, die bescheidene Uhr wanderte in das Pfandhaus. Und der wirkliche,

der nagende Hunger war kein seltener Gast. Der junge liebenswürdige Schwager Avenarius vermochte nur wenig zu helfen; die Freunde liehen, was sie konnten, steckten aber selbst zumeist in Geldklemme; die Gabe eines polnisch-jüdischen Kunstgönners Axenfeld konnte nur auf kurze Zeit das trübselige Gespenst gemeinster Not aus der Wagnerschen Behausung fernhalten.

Um das tägliche Brot zu verdienen, verdingte sich Wagner der musikalischen Verlagsfirma Schlesinger zu „musikhändlerischer Lohnarbeit." Er hatte schon vorher einige französische Gesänge von Ronsard („Mignonne") und Viktor Hugo („Dors mon enfant" und „Attente") vertont, auch für Heines Ballade von den beiden Grenadieren, ähnlich wie später Robert Schumann mit der Verwendung der Marseillaise zum Schlusse, eine ansprechende Weise geschrieben. Jetzt verfaßte er Melodienarrangements aus beliebten Opern von Donizetti und ähnlichen Modemusikgrößen für Klavier und alle möglichen anderen Instrumente.

Auch zur Feder griff er und schrieb eine Reihe Aufsätze, zunächst für die „Gazette musikale" in Paris, dann aber auch für Laubes „Zeitung für die elegante Welt" in Leipzig, für Lewalds „Europa" in Stuttgart und — um des „Rienzi" willen — für die „Abendzeitung" in Dresden. Wir danken der Not, daß sie Wagner zum Schriftsteller zwang. Denn was er damals schrieb, gehört zum Schönsten und ist jedenfalls das Ergreifendste, was er je geschrieben hat. Und wer ihn als Musikhistoriker, als Deutschen, als Menschen kennen und lieben lernen will, der lese diese Novellen und Aufsätze. Vor so viel inniger Verehrung für die Großmeister der deutschen Musikvergangenheit, vor so viel feinster Empfindung für alles, was in Kunst und Leben echt und deutsch ist, vor so viel Liebenswürdigkeit des Herzens und Tiefgründigkeit der Gedanken wird jeder anfänglich vorhandene Widerstand rasch und kraftlos dahinschmelzen. Wer so zu fühlen und zu reden versteht, gehört zweifellos zu den ganz Großen und den ganz Guten. Diese köstlichen Perlen der Pariser Not sind im ersten Bande der gesammelten Schriften enthalten. Es sind zunächst sieben Aufsätze unter dem Gesamttitel „Ein deutscher Musiker in Paris", darunter die beiden „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven" und „Ein Ende in Paris", die Wagners

Kunstbegeisterung und seine bittere Not am seelenvollsten wiederspiegeln; dann ein Aufsatz „Über die Ouvertüre" und ein Bericht über Halevys Oper „La Reine de Chypre." Endlich die beiden wunderherrlichen Aufsätze über den „Freischütz", der damals zum ersten Male in der großen Oper aufgeführt wurde; der eine, an die Pariser gerichtet, um in ihnen das Verständnis für den bevorstehenden Genuß zu wecken, der andere, nach Dresden geschrieben, mit dem Berichte über die stattgehabte Aufführung. Der letztere überquellend von jener sprudelnden Heiterkeit, die Wagner auch in jenen Jahren der Pein nicht verlassen hat und die als goldener Humor auch sonst aus den gemütstiefen Schriften hervorleuchtet.

Zum Frondienst kam doch auch der eigene Schaffensdrang. In Paris entstand jenes großartige Tongemälde, das als erster Satz einer Symphonie Faust gedacht war, aber schließlich der einzige Satz geblieben und nachmals unter dem Namen „Faustouvertüre" bekannt geworden ist, eine erschütternde Seelenmalerei, die wie ein düsteres Selbstbekenntnis den einsamen Faust in all seinem Sehnen, Verzweifeln und Verfluchen darstellt und den trüben Wahrspruch an der Stirn trägt:

„Der Gott, der mir im Busen wohnt,
Kann tief mein Innerstes erregen;
Der über allen meinen Kräften thront,
Er kann nach außen nichts bewegen.
Und so ist mir das Dasein eine Last,
Der Tod erwünscht, das Leben mir verhaßt!"

Die Heldenoper „Rienzi" hatte Wagner schon lange für das Dresdner Hoftheater bestimmt, bei dem er angesichts der vorhandenen künstlerischen Kräfte und finanziellen Mittel auf eine gute Wiedergabe am ehesten hoffen zu können glaubte. Kaum war daher am 19. November 1840 die letzte Note geschrieben, als das fünfbändige Paket mit Partitur und Textbuch nach Dresden abging. Dort sollte im nächsten Frühjahr das neue von Semper erbaute, — 1869 wieder abgebrannte — Hoftheater eröffnet werden, und Wagner hoffte, daß als eine der ersten Opern die seinige dort auf der Bühne erscheinen könnte. Auf die ergebungsvollen Schreiben an

des Königs Majestät und an die königliche Intendanz folgte lange Zeit keine Antwort. Dieses Säumen lag in der Langsamkeit des amtlichen Geschäftsganges, ein böser Wille außer der gewöhnlichen Dienstbummelei war nicht dabei. Aber dem in trübstem Elend verzweifelnd auf Rettungsbotschaft wartenden Wagner ward diese Zeit der Zögerung natürlich zur qualvollen Ewigkeit. Er bestürmte die Dresdner Freunde Fischer und Tichatschek mit drängenden Briefen, er erbat noch einmal Meyerbeers Fürsprache. Endlich im Juni 1841 kam die ersehnte Kunde: Rienzi war in Dresden angenommen. Aber damit war noch nicht gesagt, daß es bald aufgeführt werden sollte. Und so folgte eine neue bange Wartezeit. Wagner hat sie wahrhaft würdig durch die Arbeit am „Fliegenden Holländer" ausgefüllt. Aber diese sehnsuchtsvollen Monate voll ungeduldigen Harrens auf eine bessere Zukunft sind doch für ihn unendlich wehvoll gewesen, bis endlich, endlich die Möglichkeit eintrat, Paris verlassen und nach der Heimat übersiedeln zu können.

Während der Pariser Zeit scharte sich ein kleiner Freundeskreis um das Wagnersche Ehepaar. Zunächst war's der Schwager Avenarius mit seiner Frau Caecilie, der Kindheitsgespielin, die in herzlicher Befreundung ihnen zugetan blieben. Besonders innig war der Verkehr mit einem politischen Flüchtling, der — ein wunderlicher Sonderling — niemals seinen wahren Namen genannt hat und darum immer nur Anders hieß; ebenso mit dem gelehrten und liebenswürdigen Philologen Samuel Lehrs und mit dem Dresdner Maler Kietz. Mit Liszt wurde die erste Bekanntschaft angeknüpft, ohne damals zur Freundschaft zu führen. Mit Berlioz blieb es bei kühlem Verkehr. Etwas wärmer ward der Ton beim Zusammensein mit Vieuxtemps. Heinrich Laube gehörte eine Zeit lang zur engeren Freundschaft. Und auch mit Heinrich Heine kam man gelegentlich zusammen, und der blasierte Spötter „faltete andächtig die Hände ob der Zuversicht eines Deutschen", wenn er den armen landfremden Musikus so siegessicher von deutscher Kunst und seiner eigenen Zukunft reden hörte.

Nicht für Wagner, aber für uns am wertvollsten ist sein damaliger Verkehr mit dem Maler und Schriftsteller Friedrich Pecht gewesen. Pecht war kein großer Maler, aber ein sehr feiner Beob-

achter und Menschenkenner, dazu ein gewandter Schriftsteller. Er hat in seinen Lebenserinnerungen jene Pariser Zeit gemeinsamen Verkehrs sehr anschaulich geschildert. Und seine Schilderung wird uns dadurch nur noch wertvoller, wenn wir erfahren, daß er selbst eigentlich ganz unmusikalisch war, ja in tiefstem Grunde der Wagnerschen Musik, wenn nicht abhold, so doch verständnislos gegenüberstand. Aber lebenswahrer und kennzeichnender ist uns der Wagner jener Tage nie geschildert worden als von Pecht. Daher wir seinen Darbietungen noch etwas lauschen wollen. Er erzählt, wie Laube ihn eines Tages darauf vorbereitet habe, er würde ihn mit einem jungen Musiker zusammenführen, der mit seiner Frau von Riga nach Paris gekommen sei, um womöglich eine Oper zur Aufführung zu bringen und Richard Wagner heiße. „Bald kam denn auch der trotz seiner viel zu kurzen Beine auffallend elegant, ja vornehm erscheinende junge Mann mit einer so wunderhübschen Frau am Arm, daß sie allein schon ausgereicht hätte, das Ehepaar interessant zu machen, auch wenn Wagner selber nicht einen so bedeutenden Kopf gehabt hätte, daß er unwillkürlich fesselte ... Da ich, angezogen von dem unwiderstehlichen Reiz dieses Umgangs, bald mit ihm vertraut ward und ohnehin, wie er mein Glück in Paris suchend, gemeinsame Interessen aller Art mit ihm hatte, so besuchte ich ihn öfters in der kleinen Wohnung, die er in der Rue du Helder vier Treppen hoch gemietet und auch gleich — natürlich auf Kredit — möbliert hatte. Denn auch zum Schuldenmachen hatte er mit seinem alten Schauspielerblut offenbar eine angeborne Begabung .. Um so sicherer war seine magische Anziehungskraft und seine frühe Überlegenheit in allen Dingen, sowie der angeborene Adel seiner Natur, die ihn bei aller Leidenschaftlichkeit und allem sprudelnden Witz niemals gemein oder trivial aussehen ließ. Erst sechsundzwanzig Jahre alt, besaß er schon die Weltgewandtheit und Unerschöpflichkeit der Hilfsmittel, die mir sicherlich nie wieder so erschienen sind ... Vor allem imponierte er mir durch die merkwürdige Unabhängigkeit und Schärfe seines Urteils, die sich natürlich am meisten in seinen Unterhaltungen über Musik und die großen Meister derselben zeigte ... Da er damals noch den ganzen Reiz jugendlicher Strebsamkeit besaß und mitten in der bedrängtesten

Gegenwart unendlich liebenswürdig sein konnte in seiner Hoffnung auf eine große Zukunft, wurde er gerade dadurch so fesselnd . . . Bald arbeitete der wunderbar energisch organisierte Mann wieder an seinem fliegenden Holländer oder dem Rienzi weiter und vergaß über der Seligkeit des Schaffens all die Not, die ihn bedrängte . . . Sein Feingefühl verhinderte ihn denn auch, in der Musik je trivial und im Leben je roh und gemein zu werden, wie leidenschaftlich auch sonst seine Natur war."

Besonders lebhaft ist Pecht die Sylvesternacht 1840 in der Erinnerung geblieben. Die Freunde überraschten das Wagnersche Paar noch spät abends in ihrer hart bedrängten Häuslichkeit. „Wagners, wie eine Stahlfeder wohl leicht niederzudrückendes, aber immer wieder doppelt energisch aufschnellendes Naturell war elastisch genug, um bald alle Not der Gegenwart zu vergessen. Sein Humor war von einer, durch seinen sächsischen Dialekt noch drolliger gemachten, liebenswürdigen Unerschöpflichkeit, die bei aller Neckerei doch nie die Linie überschritt, welche die Gegenwart von Frauen einzuhalten gebietet. Ja, er wurde mit seiner genialen Freiheit des Sinnes so begeistert und gehoben, daß er bei der zwölften Stunde Schlag auf einen Stuhl sprang, und von da herab eine mindestens dreißig Minuten dauernde geniale Weissagung improvisierte, in welcher er unser Aller dürftige Vergangenheit und Gegenwart mit der glänzenden Zukunft verglich, die unser warte, wobei er weder sich, noch uns schonte, sondern jeder sein Teil erhielt. Das sprudelte ihm aber so geistreich und witzig, so ohne alles Stottern und Besinnen von den Lippen, daß ich seither nie mehr so vollendet in Versen improvisiert gehört habe . . . Zu Wagners menschlich liebenswürdigen Zügen gehört es aber, daß er den Freunden, die damals in seiner trübsten Periode nicht an ihm verzweifelt waren, auch seinerseits als weltberühmter Meister immer die alte Treue erhielt, sie nie vergaß oder verleugnete."

Soweit Pecht. Von Wagner selbst haben wir außer den erwähnten aus persönlichen Schmerzen und Erfahrungen entstandenen Schriften einige Selbstbekenntnisse, die tief ergreifend von seinem damaligen Leid und seinem ungebeugten Mut zu reden wissen. „Meine Nerven waren um diese Zeit so abgespannt, daß ich oft Viertel-

ſtunden lang da ſaß und weinte," ſagt er. Auf einer Schreibunterlage, auf die zwiſchen allerlei häuslichen Notizen der verſchiedenſten Art auch etliche Künſtlernamen wie Chopin, Liſzt uſw. hingekritzelt waren, fand ſich auch dieſer Seufzer: „Mein Gott, warum ſind wir nur ſo unerhört unglücklich?" Aber einem Freunde konnte er doch ſchreiben: „Ich will verflucht ſein, wenn je ein Feind mich klagen hörte: ihm gegenüber müſſen wir frech und hart ſein wie Stein." Und ſeine Mutter erhielt die großen Worte: „Mögen, die mich nicht kennen, immerhin ſagen: „er hätte es ſo machen ſollen, — er hätte dies oder jenes tun ſollen", — ſie haben alle Unrecht! Jeder Menſch, der zur wahren — innern und äußern — Selbſtändigkeit gelangen will, ſoll durchaus ſo lange, als ſich dies mit dem angeborenen Gefühl von Recht oder Unrecht verträgt, den Weg gehen, den ihn ſeine ernſtere Neigung und ein gewiſſer innerer unwiderſtehlicher Trieb gehen läßt. Die Leiden, die er ſich dadurch verſchafft, kann ihm die Welt, ohne beſonders großmütig zu ſein, gut und gern vergeben. Der iſt der Würdigſte, das Glück zu genießen, der aus dem Sturm heimkehrt und das Unglück kennen lernte."

Die Heimkehr winkte endlich. Am 7. April 1842 verließ er Paris, 29 Jahre alt, nach faſt dreijährigem Aufenthalt. Raſch ging es dem Vaterlande zu. „Zum erſten Male ſah ich den Rhein: mit hellen Tränen im Auge ſchwur ich armer Künſtler meinem deutſchen Vaterlande ewige Treue."

III. Hofkapellmeister.

Sobald Wagner die nötigsten Schritte getan hatte, sich in Dresden ein Heim zu gründen, eilte er nach Leipzig, um nach langer Trennung die Mutter und die Geschwister wiederzusehen. Die wohlhabenden Verwandten streckten ihm dabei eine bescheidene Summe vor, mit der er die nächste Zeit, ehe er auf sichere Einnahmen rechnen konnte, leben sollte. Nach einem kurzen Berliner Aufenthalt in Angelegenheit seines „Fliegenden Holländer" und nach einer in Gemeinschaft mit seiner Frau unternommenen frühsommerlichen Badereise nach Teplitz erfolgte die dauernde Niederlassung in Dresden.

Dort begannen am 1. August 1842 die Proben zum „Rienzi."

Wagner hat späterhin diese Jugendoper eine „Jugendsünde" genannt und sie nur als musikalisches Theaterstück gelten lassen. Er gab selbst zu, daß er mit ihrer Schöpfung sich vorgenommen habe, eine große Oper zu schreiben, wie sie damals in Mode gekommen waren. Auber, Mehul, Halevy, Spontini, Rossini waren seine Vorbilder; auch Meyerbeer, dieser aber nicht in der Weise, wie es nachmals gewöhnlich hieß, denn des Berliner Generalmusikdirektors „Prophet", der mit „Rienzi" eine deutliche Verwandtschaft besitzt, ist erst nach Wagners Werk entstanden. Der Meister selbst schrieb: „Zum Rienzi bestimmte mich überall da, wo mich nicht bereits schon der Stoff zur Erfindung bestimmte, der italienisch-französische Melismus, wie er mich zumal aus den Opern Spontinis angesprochen hatte . . . Bei der Textverfertigung fiel mir im wesentlichen noch nichts anderes ein, als ein wirkungsvolles Opernbuch zu schreiben. Die ‚große Oper' mit aller ihrer szenischen und musikalischen Pracht, ihrer effektreichen, musikalisch-

massenhaften Leidenschaftlichkeit, stand vor mir; und sie nicht etwa bloß nachzuahmen, sondern mit rückhaltloser Verschwendung, nach allen ihren bisherigen Erscheinungen sie zu überbieten, das wollte mein künstlerischer Ehrgeiz." Dabei reizte es ihn, die Friedensboten, den kirchlichen Auferstehungsruf, die Schlachthymne, die Volksszenen, wie Bulwers Roman das nahelegte, musikalisch zu gestalten, und in Gebet und Pantomime noch besonders dankbare Musikstücke einzuschieben.

Künstler pflegen die Werke ihrer Jugend fast immer zu verdammen, weil aus ihnen die Eigenart noch in den Fesseln der Schulüberlieferung redet. Dabei werden sie zumeist ungerecht. Auch Wagners Urteil über Rienzi ist allzu hart. Gewiß war damit kein Musikdrama geschaffen worden, sondern eben eine große Oper, wie sie damals viel gedichtet und komponiert wurden. Aber wie nun dieser ganzen theatralischen Gattung wenigstens ein geschichtliches Recht nicht abgesprochen werden kann, so muß auch dieser Oper ihre Stellung gewahrt bleiben, auch wenn man sie nur als den Gipfelpunkt dieser historischen Oper ansehen wollte. Aber das ist sie nicht einmal ausschließlich. Denn in der Art, wie Wagner in seiner Bearbeitung der Vorlage alles Romanhafte mit kühnem Striche getilgt, wie er angestrebt hat, den ganzen Verlauf des Dramas aus seelischen Vorgängen zu gestalten, wie er die Tragik des Geschehens in das Innere gelegt und wirklich meisterhaft verstanden hat, diesen gottergebenen, vaterlandsbegeisterten Helden mit seiner inneren Größe, der doch auch die Schwächen der Prunksucht und des Hochmuts nicht fehlen, vor uns hinzustellen: das zeugt doch schon durchaus von der Kunst eines wirklichen Dichters und Dramatikers. Wenn dieser dramatischen Szenenführung und Charakterschilderung gegenüber die Sprache oft auffallend vernachlässigt geblieben ist und manchmal eine kaum begreifliche Operntrivialität aufweist, so liegt das wesentlich an der damaligen Auffassung Wagners, der angesichts seiner traurigen Bühnenerfahrungen daran verzweifelt hatte, das Wort gegenüber der Musik wirklich zur Geltung zu bringen. In der Art, wie damals komponiert und gesungen wurde, lag ein solches Vorwiegen des melodischen und tonlichen Reizes über den Sinn und Verstand

des Wortes, daß der jugendliche Meister glaubte, was er zu sagen hätte, ließe sich genugsam in Tönen aussprechen, und es bedürfte darum nicht erst der wirklich dichterisch verklärten Worte. In dieser Hinsicht bedeutet Rienzi eigentlich einen Rückschritt gegen die früheren Werke.

Die Musik entbehrt an vielen Stellen wirklicher Eigenart, zeigt Anlehnungen an fremde Vorbilder und selbst banale Schablonenmäßigkeit. Und doch ist sie vom schönsten Feuer der Jugend durchloht, voll ausdrucksvoller Sprachfähigkeit und reizvollstem Klange. Wo das tiefste Seelische nach musikalischem Ausdrucke verlangt, wo Innigkeit und Ergebung, Zorn und Rache, Schuld und Verhängnis geschildert werden, da lugen an allen Ecken und Enden aus dem rauschenden Prachtgewande der großen Oper die verheißungsvollen Ansätze des Musikdramas und seiner ganzen Wagnerschen Eigenweise bezeichnend hervor.

Bei den ersten Proben gab es unter den Künstlern ein lautes scheltendes Klagen über die unvernünftige Schwierigkeit dieser Musik. Aber mit jedem Male, wo die treffliche Künstlerschar der Sänger und Musiker sich mit dem neuen Werke hingebend beschäftigte, minderte sich das Seufzen, verstummte bald und wandelte sich schließlich zu steigender Begeisterung.

Der Tag der Aufführung, der 20. Oktober 1842, sah ein trotz der erhöhten Preise überfülltes erwartungsvolles Haus. Unter Reissigers Leitung begann die Vorstellung schon um 6 Uhr und war doch erst $12^1/_4$ Uhr zu Ende. Trotzdem war von Ermüdung der Zuhörerschar keine Spur. Der Beifall wuchs vielmehr von Akt zu Akt und artete zum Schluß in einen tobenden Sturm aus, der eine volle Viertelstunde währte. Mit einem Schlage war der unbekannte sächsische Musiker die Berühmtheit des Tages. Und er konnte mit berechtigtem Stolze nach Paris schreiben: „Triumph! Triumph! Ihr guten treuen lieben Seelen! Der Tag ist angebrochen! Er soll auf euch Alle leuchten."

Zur zweiten Vorstellung hatte der Meister die herzliche Freude, seine gute nun 64jährige Mutter als Zeugin seines Sieges zu sehen. Weitere Wiederholungen folgten rasch, immer blieb der Beifall stürmisch. Einige Kürzungen wurden vorgenommen, damit

die Oper „schon" um ½11 Uhr zu Ende sein konnte. Aber die Sänger selbst bestanden auf unverkürzter Wiedergabe ihrer Rollen, deren dankbare Stellen sie nicht einbüßen wollten. Zumal der ausgezeichnete Tenorist Tichatschek, der so recht eigentlich der erste Prophet Wagnerscher Musik geworden ist, mochte an der Titelrolle nichts missen. So gab man vom Januar 1843 an die Oper wieder unverkürzt, aber an zwei Abenden: am ersten Akt 1 und 2 als „Rienzis Größe", am zweiten Akt 3, 4 und 5 als „Rienzis Fall." Im Siegeslauf des Werkes über die deutschen Bühnen, der sich rasch zum rauschenden Triumphzug gestaltete, hat man sich dann wieder zur verkürzten Wiedergabe entschlossen. Und damit ist denn allerdings nur ein Zerrbild dieses großartigen Jugendwerks Wagners auf den Theatern heimisch geworden.

Es lag nahe, daß Versuche gemacht wurden, den plötzlich aufgetauchten bedeutenden Musiker für sein Heimatland und die Stadt seiner Kindheit dauernd zu erhalten. Eine Kapellmeisterstelle am Dresdner Hoftheater ward gerade frei. Sie wurde Wagner angeboten. So konnte er des schwärmerisch verehrten Weber Nachfolger werden. Es war eine verlockende Aufgabe, an die Spitze eines Operninstituts zu treten, das in der königlichen musikalischen Kapelle ein Musterorchester von 70 erlesenen Künstlern und in seiner Sängerschar eine Reihe hervorragender Kräfte besaß. Zudem mußte es den wandermüden Mann und noch mehr seine ruhebedürftige, nach häuslicher Sorglosigkeit sehnsüchtige Frau reizen, nun endlich den Geldnöten enthoben zu sein und bei auskömmlichem Gehalte eine gesellschaftlich sichere Stellung zu erhalten. Die wirtschaftliche Bedrängnis gab denn auch den Ausschlag. Der Vorschuß der Geschwister war längst aufgebraucht, das infolge des großen Beifalls außergewöhnlich hoch bemessene Honorar der Theaterintendanz für „Rienzi" (es betrug 300 Taler statt der sonst üblichen 20 Louisd'or) konnte auch nicht auf lange Zeit reichen. Zudem meldeten sich die Gläubiger aus Magdeburg und Königsberg, aus Riga und Paris mit beängstigender Dringlichkeit bei dem endlich erfolgreichen Komponisten. Wohl hatte die geniale Wilhelmine Schröder-Devrient, die Darstellerin des Adriano im „Rienzi", in ihrer edlen Großherzigkeit dem dürftig lebenden

Künstlerehepaar, dem es damals wirklich an jeder bescheidenen Ausstattung an Wäsche, Kleidern und Geräten mangelte, eine stattliche Summe geradezu aufgedrängt. Aber die war auch in der Bezahlung der dringendsten Schulden aufgegangen. So war der Ausgang des schweren Seelenkampfes, der Wagners Brust durchwogte, im Grunde nicht zweifelhaft. Es drängte ihn mit allen Fasern seines Herzens, noch frei zu bleiben. „Ich bin jetzt" — so schrieb er — „in meinem besten Alter, wo die produktiven Kräfte am frischesten gespannt sind." Aber schließlich siegten die Wirtschaftssorgen über jeden künstlerischen Freiheitsdrang. Er rief bedeutsam aus: „Jeder, der bloß mein materielles Wohl im Auge hat, wird mir natürlich zurufen: ‚Greif zu!' Ist damit aber auch alles abgetan?" — — Aber er griff zu, und trat mit tiefem innerlichen Seufzer in den Frondienst einer bezahlten Stellung und in ihren eng umgrenzten Pflichtenkreis. So ward Wagner königlicher Kapellmeister in Dresden. Am 2. Februar 1843 wurde er für sein Amt verpflichtet. Und wenn er noch vom Pariser Landaufenthalte aus geschaudert hatte, wenn er sich denke, daß ihm „einst ein banales, langweiliges Glück beschieden sei, wo ich — statt an Hühnern und Ziegen — an Hofräten und Eseln Wohlgefallen finden müßte" — jetzt war dieses „Glück" erreicht und der neugebackene Kapellmeister mußte sich für fast hundert Taler eine „Hofuniform" schneidern lassen.

Als Probevorstellung hatte er Webers „Euryanthe", sein geliebtes Vorbild, dirigiert, in welchem „trotz seiner traurigen, ja herzzerreißenden Beschaffenheit jedes einzelne Musikstück mehr wert ist als die ganze Opera seria Italiens, Frankreichs und Judäas." Als Kapellmeister leitete er als erste Vorstellung am 5. März Glucks „Armide", die damals für Dresden noch unbekannt war, aber unter der geistvollen und anfeuernden Direktion Wagners rasch eine Lieblingsoper des Publikums wurde.

Sein Programm lautete in einer vertraulichen Äußerung an einen Freund: „Durch den Reichtum der hier vorgefundenen Mittel dazu begeistert, habe ich mir nun die schöne Aufgabe gestellt, Webers Werk fortzusetzen, d. h. Dresden musikalisch emanzipieren zu helfen, dem Philistrismus übers Ohr zu hauen,

den Geschmack des Publikums für das Edle auszubilden und somit seine Stimme geltend zu machen."

Mit Feuereifer ging der neue Hofkapellmeister an das große Werk. Gleich bei seines edlen Vorgängers eigenen Opern gelang es ihm, die ursprüngliche Vortragsweise wieder herzustellen und den eingerissenen Schlendrian zu beseitigen. Nicht nur alte Orchestermitglieder, sondern auch die noch lebende Witwe Webers versicherten ihm, daß unter seiner Leitung die Freischützmusik endlich wieder genau so klinge, wie sie der verewigte Tonmeister einst selbst zur Aufführung zu bringen pflegte. Auch Mozarts Werke studierte Wagner mit neuer Auffassung ein und frischte so den Eindruck dieser unsterblichen Dramen, der bei landläufiger Darbietung zu erblassen drohte, bei dem Opernpersonal und dem Publikum zu neuem Glanze auf. Eine besondere Großtat feinsten Verständnisses und treuester Pietät war seine Neubearbeitung von Glucks „Iphigenie in Aulis", die man gern als gänzlich veraltet zum alten Eisen geworfen hätte, die aber nun bei sorgsam verstärkter Instrumentation, bei feinsinnig erneuter und der Musik wohl angepaßter Textübersetzung und bei gänzlich veränderter Schlußszene aufs neue einen starken Beifall erzielte.

In den Konzerten der musikalischen Kapelle, deren Einrichtung Wagner mühsam durchgesetzt hatte und die sich nachmals als die edelsten Pflegstätten guter Musik in Dresden bewährten, ließ er Altes und Neues spielen, bot Bachs und Palästrinas Musik, ging aber auch an Mendelssohnschen und Schumannschen Tonstücken nicht achtlos vorüber. Am liebsten aber brachte er mit seiner wackern Künstlerschar die Beethovenschen Symphonien zum Vortrage, und hier war es namentlich die von ihm über alles geliebte neunte, in der er recht eigentlich den Gipfelpunkt der absoluten Musik sah, deren verständnisvolle Wiedergabe ihm als Ehrensache besonders am Herzen lag. Als er zum ersten Male die Absicht äußerte, im Palmsonntagkonzert des Jahres 1846 die neunte Symphonie zu dirigieren, erhob sich ein lautes Jammern und Schelten. Sie galt nämlich damals als wüst, formlos, unverständlich und ermüdend, das mißratene Produkt eines irrenden Genies. Selbst Mendelssohn, der doch für die Bachsche Ton-

sprache volles Verständnis hatte, zeigte sich der unergründlichen Tiefe dieses Werks gegenüber gänzlich ratlos und meinte, sie mache ihm kein Plaisier. Und kräftiger noch drückten sich die guten Dresdner aus, die sagten, es sei eine Schande an einem so ernsten Tage wie dem Palmsonntag eine solche Faschingsmusik aufführen zu wollen. Aber Wagner ließ sich durch allen Widerstand nicht irre machen. Er ließ den großen Saal des alten Opernhauses zweckentsprechend umbauen, und besiegte gleich in den ersten Proben rasch den Widerwillen der Musiker. In abgemessenen Zwischenräumen bereitete er im „Dresdner Anzeiger" durch eingesandte kurze Aufsätze auf den bevorstehenden Genuß vor und verfaßte schließlich noch ein ausführliches Programm zu der Symphonie, deren einzelne Teile er höchst geistvoll nicht nur durch begeisterte Erklärungen eigener Fassung, sondern vor allem durch passende Worte aus Goethes Faust erläuterte. Dieses Programm ist seitdem in Geltung geblieben und wird fast mit zu großer Ausschließlichkeit als die richtige Deutung des gewaltigen Tonstückes verwendet; da doch die neunte Symphonie begreiflicherweise für Wagner, nicht aber für uns so außerordentlich über ihren acht Schwestern hervorragt, wie man das auf Grund dieses Programms annehmen könnte. Daß der Kapellmeister Wagner am 5. April 1846 das Riesenwerk auswendig dirigierte, ohne einen Blick in die Noten zu werfen, wurde ihm zwar von der Kritik als Koketterie ausgelegt; aber das Publikum ließ sich dadurch nicht stören: es nahm mit rauschender Begeisterung die Darbietung entgegen und überschüttete den Meister und seine Scharen mit tosendem Beifall.

Diese Scharen sind ihrem Leiter treu ergeben geblieben. Als die königliche Kapelle das Jubiläum ihres dreihundertjährigen Bestehens feierte, hat Wagner im Sinne dieser Künstler geredet, als er in einem bedeutsamen Trinkspruche den hohen bildnerischen und erzieherischen Wert einer solchen musikalischen Vereinigung mit tiefen warmen Worten schilderte. Bei dem Festkonzerte aus gleichem Anlaß, in dem ein Stück aus „Lohengrin" in Balltoilette und Frack gesungen wurde, ist dann freilich der Erfolg nicht sehr groß gewesen. Aber es konnten doch so diese Töne zum ersten

Male erklingen, denen um der unbegreiflichen Verstocktheit des Intendanten willen die Bühne damals trotzig versagt blieb.

Als erster Liedermeister der Liedertafel, eines im Jahre 1839 gegründeten, sehr angesehenen Männergesangvereins, hat Wagner einen „Festgesang" geschaffen, der bei der Enthüllung des Denkmals König Friedrich August I. im Zwinger gesungen wurde und der dem Komponisten sogar eine goldene Dose als Ehrengeschenk eintrug. Eine andere Gelegenheitskomposition war der „Gruß seiner Treuen an Friedrich August den Geliebten", dessen volkstümliche Klänge eine Sängerschar dem Könige in Pillnitz zusangen. Zu einem großen Sängerfeste verfaßte Wagner „Das Liebesmahl der Apostel", eine biblische Szene für Männerstimmen und großes Orchester. Die Dichtung schildert die Pfingstgeschichte und erzählt das Kommen des starken Gottesgeistes über die in Jerusalem verzagt weilenden Jünger. Die Männerchöre sind dreifach geteilt und beginnen ohne Begleitung, mehrfach unisono in einer Art deklamatorischem Sprechgesang. Beim Nahen des heiligen Geistes fällt höchst wirkungsvoll die Orchestermusik ein. Die Aufführung am 6. Juli 1843 ging in Dresdens schönstem Gotteshause, in der gewaltigen Frauenkirche vor sich. 1200 sangesfrohe und sangeskundige Männer bildeten den Chor. Das Orchester blieb für die Hörerschar unsichtbar. Die Worte der Trostverheißungen sangen Stimmen aus der hohen Kuppel geheimnisvoll hinunter in den weiten Kirchenraum — eine Weissagung späterer Gralsklänge, wie denn die ganze mild feierliche, mitunter wohl auch etwas weichliche Weise dieser Musik die erste Vorahnung künftiger Heiligtumsmusik genannt werden kann und jedenfalls die ernste Bedeutung voll verdient, die man ihr neuerdings in den Kreisen des Männergesangs wieder beimißt.

Seit längerer Zeit war der Plan aufgetaucht, die sterblichen Überreste Karl Maria v. Webers, die, in einem schmucklosen Sarge geborgen, eine nicht würdige Stätte in der Londoner Paulskirche gefunden hatten, in die Heimat überzuführen und dort endgiltig beizusetzen. Die Ausführung des Gedankens war ins Stocken geraten und drohte völlig zu vereiteln. Jetzt ergriff sie Wagner mit seiner ganzen flammenden Tatkraft von neuem.

Er ließ sich zum Vorsitzenden des vorbereitenden Ausschusses wählen und wußte tausend Hemmnisse so sieghaft zu überwinden, daß das schier Unmögliche wirklich gelang. Am 14. Dezember 1844 kam der Sarg in Dresden an. Für den feierlichen Trauerzug hatte Wagner eine Art Trauermarsch aus zwei Weberschen Motiven zusammengestellt. Beide aus „Euryanthe", das eine aus deren Ouvertüre, das andere aus der Arie „Hier dicht am Quell." Von 80 Bläsern ausgeführt, machte die düstere, aber sanft melancholische Musik einen tiefgehenden Eindruck. Als am Tage darauf der Sarg in das Grab gesenkt wurde, hielt Wagner jene herrliche Gedächtnisrede zu Ehren Webers mit den köstlichen Worten: „Nie hat ein deutscherer Musiker gelebt als Du! — Sieh', nun läßt der Britte Dir Gerechtigkeit widerfahren, es bewundert Dich der Franzose, aber lieben kann Dich nur der Deutsche; Du bist sein, ein schöner Tag aus seinem Leben, ein warmer Tropfen seines Blutes, ein Stück von seinem Herzen."

Mitten in dieser vielgestaltigen erfolgreichen Tätigkeit schien es anfangs, als seien die grundsätzlichen Bedenken Wagners bei Antritt seines amtlichen Pflichtenkreises irrig gewesen und als sollte ihm hier in Dienst und Ehren wirklich das Glück erblühen. Aus den ersten Jahren dieser Dresdner Wirksamkeit haben wir mehrere Zeugnisse, die von des Meisters Lebensfreude Zeugnis zu geben scheinen. So schildert ihn eine Freundin: „Ich hatte Wagner im Jahre 1843 kennen gelernt. Es war eine flüchtige Begegnung geblieben; Wagners Bild aber hatte sich mir eingeprägt: die feine bewegliche Gestalt, der Kopf mit der mächtigen Stirn, dem scharfblickenden Auge und den energischen Zügen um den kleinen festgeschlossenen Mund. Ein Maler, der neben mir saß, machte mich auf das gerade, vorspringende Kinn aufmerksam, welches, wie aus Stein gehauen, dem Gesichte einen besonderen Charakter gab. Er war von großer Lebhaftigkeit, selbstbewußt, aber liebenswürdig natürlich." Ziemlich gleichzeitig beschreibt Gaillard Wagner als von kleiner und etwas schmächtiger Figur mit einem wahren Napoleonsgesicht und angenehm gewinnenden Äußern. Und seine damaligen Kunstgenossen schildern den Meister zu jener Zeit als „ausgelassen wie ein Kind, über-

mütig und zu den tollsten Eulenspiegeleien aufgelegt: er habe allerlei Mummenschanz getrieben, sich unter den Tisch verkrochen, das Hundegebell nachgeahmt und andere derartige Allotria mehr."

Aller dieser äußerlichen Heiterkeit entsprach doch nicht die Grundstimmung seiner Seele. Nur allzu rasch nahm von neuem die Not sein Innerstes gefangen, äußere Sorge und seelische Pein.

Die äußere Not zuerst. Sein Gehalt betrug zwar 1500 Taler und hätte wohl ausreichen können. Aber in einer unseligen Stunde faßte Wagner den Plan, seine Opern drucken zu lassen und zu veröffentlichen. Und zwar auf eigene Kosten. Der Verleger sollte nur den Kommissionsverlag gegen einen entsprechenden Gewinnanteil übernehmen. Die Beschaffung der erforderlichen Geldmittel fiel Wagner zu. Das war geschäftlich unklug gehandelt; und die Folgen blieben nicht aus. Der Druck der Klavierauszüge verschlang Unsummen, und Gewinn wurde durch ihren Verkauf in den ersten Jahrzehnten gar nicht erzielt. So begann denn von neuem eine endlose Leidensgeschichte voller Not und Schulden. Die hübsche Wohnung in der Ostraallee mußte verlassen werden. Weit draußen in der Friedrichstadt bezog das Wagnersche Paar billigere Räume im alten Marcolinischen Palais und zog sich scheu von aller Geselligkeit in die dürftige Einsamkeit zurück. Wagner bat um Gehaltszulage. Der Intendant unterbreitete der Majestät das Gesuch mit allerlei Anspielungen auf Wagners „überspannte Ideen", die „leichte Ansicht der Lebensverhältnisse", die er in Paris gelernt habe, und „die kostspieligere Einrichtung, als er sie wohl nötig gehabt" hätte. Daraufhin kam natürlich nichts als eine geringfügige Summe zur „Regulierung seiner Schulden." Es ist wohl nicht anzunehmen, daß der Herr Intendant jemals die Wagnersche Wohnung betreten und die Einrichtung angestaunt hat, die von anderen Leuten damals nur als hübsch, aber nicht als luxuriös geschildert worden ist. Immerhin muß zugegeben werden, daß Wagner wirklich nicht die Gabe haushälterischer Weisheit oder gar Sparsamkeit besessen hat. Er gab das Geld mit vollen Händen, solange er welches in Händen hatte, ohne viel zu rechnen. Dabei ist er zeitlebens durchaus mäßig in allen Lebensgenüssen gewesen. Nur bei seiner (häuslichen) Kleidung hat er eine kostspielige Vor-

liebe für wertvolle Stoffe gehabt, gerade wie vor ihm Mozart und Schiller; und in seiner Freude an künstlerisch stimmungsvoller Zimmereinrichtung ist er seiner nüchternen und philiströsen Mitwelt um ein Menschenalter vorausgeeilt.

Zur Geldnot im Wagnerschen Hause, die für den Dresdner Stadtklatsch ein beliebtes Thema wurde, kam die seelische Beklemmung.

Das Publikum hat von vornherein warm und treu zu seinem jungen Kapellmeister gestanden. Es bevorzugte die Opern, die er mit seiner anfeuernden und feinsinnigen Frische dirigierte, und es begeisterte sich für Wagners eigene Werke. Aber die öffentliche Kritik war ihm feindlich gesinnt. Das ist oft so. Bei Bildern und auch bei Bauten pflegt die öffentliche Meinung vom Urteil der Fachkritik völlig abhängig zu sein; Dichtwerke aber und vor allem Theaterstücke, bei denen der Eindruck der Aufführung zu der Kunstschöpfung hinzutritt, werden häufig vom Publikum ohne oder gegen die Ansicht der zünftigen Kunstrichter gelobt oder getadelt. So ging es auch hier. Die unbefangene Zuhörerschar erfreute sich, wenn auch manchmal verständnislos, so doch in aller herzlichen Naivität an Wagners Opern. Die Presse dagegen feindete das Ungewohnte nur um so kräftiger an. Sie vermißte in dieser neuesten deutschen Opernmusik die klaren faßlichen Melodien und spielte das bewährte Alte gegen das wilde Neue aus. Es haben sich damals Neid, Mißgunst, Bosheit und Kurzsichtigkeit zu einem edlen Bunde zusammengeschlossen, damit dem hochstrebenden Adler die Flugbahn verlegt werde. Namentlich ein gewisser Schladebach hat in Dresdner Blättern an erbärmlichster Schmähsucht und an gemeiner persönlicher Verdächtigung ein Erkleckliches geleistet und dem Meister manche bittere Stunden bereitet. Einmal hat sich der sogar im „Dresdner Anzeiger" zu einer öffentlichen Antwort auf die widerwärtigen Schmähungen herbeigelassen und einen Artikel über „Künstler und Kritiker" drucken lassen.

Dazu kam der Zustand der Theaterverhältnisse. Wagner ärgerte sich gleichzeitig schwer über das Publikum, das Opernpersonal und die Kapellmitglieder.

Er ärgerte sich, daß das Publikum mit demselben Entzücken

den Offenbarungen echter Kunst lauschte, mit dem es die seichtesten musikalischen Machwerke entgegennahm, und daß es zwischen angestammtem deutschen Wesen und fremder welscher Weise gar keinen Unterschied zu machen verstand. Darum rief er aus: „Das Publikum muß durch Tatsachen gebildet werden; denn eher als es das Gute nicht in konsequenter Folge kennen gelernt hat, kann ihm auch kein rechtes Bedürfnis danach geweckt werden; so lange aber eine ungeheure Majorität dieses Publikums vor dem mezza voce einer Virtuosin dahinschmilzt, scheint sein Bedürfnis unseren Direktoren leicht erkennbar und zu befriedigen."

Er ärgerte sich über die Launen des Opernpersonals, dessen Lieblinge, vom Publikum verzogen, eitel und aufgeblasen wurden und stets nur auf Glanzrollen, nie aber auf die Gesamtwirkung bedacht waren, auch mit ihren rücksichtslos nach eigenem Ermessen beanspruchten Beurlaubungen eine geordnete planmäßige Folge von Vorstellungen empfindlich zu stören liebten.

Er ärgerte sich auch über die Orchestermusiker, bei denen er die Disziplin „in einem durchaus nicht befriedigenden Zustande gefunden" hatte. Und doch waren ihm diese Männer am ehesten ans Herz gewachsen. Gerade bei ihnen fand er die wahrhaft künstlerische Bildung, die er beim Publikum und Opernpersonal zumeist vergeblich suchte, und es schmerzte ihn, wenn diese Künstler die elende Musik der gehaltlosesten Modeopern mit aller Hingebung spielen mußten, da er ihnen doch am liebsten nur ernste Aufgaben zugemutet hätte.

So ward denn „Reform" und „Reorganisation" bald genug seine Losung und er entwarf einen eingehenden Plan, wie man diesen Übelständen abhelfen und für das ganze Institut eine größere Höhe erreichen könnte. Das untertänigste „Promemoria die königliche Kapelle betreffend" wurde am 1. März 1846 an die Intendanz eingereicht. Aber der Intendant und seine nächsten Mitarbeiter und Berater waren ruheliebende Herren, die die engen Kreise ihres dienstlichen Behagens nicht durch die kecken Neuerungen eines unbequemen Feuerkopfs gestört sehen wollten. Und so war das Ergebnis aller Reformversuche schließlich nur kläglich. An einen Vertrauten ging damals die grimmige Klage: „Der Kampf

mit der machtvollen Dummheit und dem gebietenden Unverstand ist es ja eben, was uns das Leben so schwer macht. Wen soll man bedauern, diese Junker, die als Böcke zu Gärtnern bestellt sind und die sich bei jedem Schritte der Lächerlichkeit bloßstellen, — oder die Künstler, die unter ihren Abgeschmacktheiten leiden?" Im Bewußtsein seiner künstlerischen Überlegenheit wird der leicht erregte Kapellmeister im persönlichen und amtlichen Verkehr mit seinem adligen, ziemlich beschränkten und etwas hinterhaltigen Vorgesetzten auch nicht immer sehr zart und nachgiebig gewesen sein. Jedenfalls verschärfte sich die erste Verstimmung bald zur offenkundigen beiderseitigen Gegnerschaft. Wagner beschränkte sich immer mehr auf die pünktliche Erfüllung des nächsten Pflichtenkreises, vermied weitere Berührungen und hatte in rasch wachsendem Maße das peinigende Gefühl, daß seine Natur — wie es ihm gleich anfangs ahnungsvoll zu Mute gewesen war — nicht zu den Dienstobliegenheiten einer amtlich eng beschränkten Lebensstellung passe. So wurde der Posten am Hoftheater, um den ihn so viele beneideten, bald genug zur drückenden Fessel, die er abzustreifen sann. Wenn er länger in der Stellung blieb, als er im Innersten wünschte, geschah das vor allem mit Rücksicht darauf, daß ihm gerade in Dresden am ehesten die Möglichkeit geboten schien, seine eigenen Werke in einigermaßen vollendeter Wiedergabe auf die Bühne zu bringen, für die sie doch bestimmt waren. Über diese Opern zu sprechen wird deshalb hier am Orte sein.

IV. Der fliegende Holländer.

Die Sage vom fliegenden Holländer ist in keiner festen oder einheitlichen Überlieferung ausgeprägt; jede ältere schriftliche Quelle fehlt. Erst das 19. Jahrhundert hat die von Mund zu Mund wandernde Mär aufgezeichnet. Soviel sich's übersehen läßt, hat es zuerst Heinrich Heine getan, 1826 in den „Reisebildern aus Norderney" und 1834 im „Salon." Er sagt dabei: „Die Fabel vom fliegenden Holländer ist die Geschichte von dem verwünschten Schiffe, das nie in den Hafen gelangen kann und schon seit undenklicher Zeit auf dem Meere herumfährt . . . Jenes hölzerne Gespenst, jenes grauenhafte Schiff führt seinen Namen von seinem Kapitän, einem Holländer, der einst bei allen Teufeln geschworen, daß er irgend ein Vorgebirg, dessen Name mir entfallen, trotz des heftigen Sturmes, der eben wehte, umschiffen wollte, und sollte er auch bis zum jüngsten Tage auf dem Meere herumirren, es sei denn, daß er durch die Treue eines Weibes erlöst werde."

Vermutlich ist dieser Zug der Erlösung des Holländers durch ein treues Weib von Heine hinzugedichtet worden. Aber gerade dieses uralte Motiv der Erlösung durch eine reine Jungfrau war es, das Wagner, als er im Jahre 1838 den Sagenstoff in der Heineschen Bearbeitung kennen lernte, besonders reizte. Fand er doch in ihm die beiden Begriffe der Erlösung und des Mitleids wieder, die sein Innerstes zeitlebens am stärksten erfüllt haben, und von deren dramatischer Gestaltung er von nun an bis an sein Ende nicht mehr losgekommen ist. Alle seine Musikdramen vom „Fliegenden Holländer" an schildern in verschiedenster Weise die Regung tiefen seelischen Mitleidens und die Erlösungskraft, die diesem selbstlosesten Gefühle mächtig innewohnt. Zudem kam der Sagenstoff in seiner schlichten Innerlichkeit einem Sehnen Wagners

entgegen, der sich eben damals endgiltig von der dramatischen Verwertung der Haupt- und Staatsaktionen, der Intriguen und der pomphaften Äußerlichkeiten für immer losmachte und das nie ermüdende Ringen begann, die dramatischen Vorgänge in das innerste Seelenleben und seine Schilderung durch Wort und Ton zu verlegen. Dabei hatte die mehr als dreiwöchentliche stürmische Seefahrt und der durch sie bedingte Aufenthalt in den norwegischen Schären mit all den Fährnissen und Leiden in ihm den Wunsch lebendig gemacht, das Sturmesbrausen und Meereswogen, wie das ganze so bunte und gefahrvolle nordische Seemannsleben in Tönen wiederklingen zu lassen und so den grausigen Naturvorgängen die musikalische Sprache zu verleihen, damit sie die Grundlage tiefer Gefühle und Gedanken werden könnten.

Es lag für den jungen Meister darum nahe, in Paris den Sagenstoff von Heine zu übernehmen. Er erzählt darüber selbst: „Durch die von Heine erfundene, echt dramatische Behandlung der Erlösung dieses Ahasverus des Ozeans war mir alles an die Hand gegeben, die Sage zu einem Opernsujet zu benützen. Ich verständigte mich darüber mit Heine selbst.“ Und wie nun zu dieser Heineschen Gestaltung der alten Schiffersage noch manch anderer Anklang an die Volksüberlieferungen, weiterhin noch einige Züge aus dem Wilhelm Hauffschen Märchen vom Gespensterschiff und die eigenen Meerfahrt-Erinnerungen dazu kamen, so wirkte sich aus allen diesen Einzelfäden in der Seele Wagners rasch und lebhaft das ganze dramatische Gewebe einer neuen Oper zusammen.

Er hat es selbst sein erstes wirklich eigenes Werk genannt, mit dem er sich aus allem Instrumental-Musik-Nebel zur Bestimmtheit des Dramas erlöst habe. Mit dem Holländer beginne seine Laufbahn als Dichter, mit der er die des Verfertigers von Operntexten verlassen habe, sagt er selbst.

Die Literaten des Herkommens haben sich immer darüber geärgert, daß Wagner den Anspruch erhebe, Dichter und Tonmeister zugleich zu sein. So ist auch beim Holländer genörgelt worden, die Dichtergabe hätte der als Komponist ganz begabte Mann nicht in sich voraussetzen sollen: „die Götter schenken nicht zwiefach: auch nennt ihm die Kunstgeschichte keinen Vorgänger,

der nach dem Kranze beider Musen hätte streben dürfen." Damit hat zwar Ludwig Rellstab eine geschichtliche Unwahrheit ausgesprochen, denn gerade die großen dramatischen Dichter der Griechen haben für die Worte ihrer Chöre auch die Weisen erfunden. Aber auch, wenn's eine historische Wahrheit gewesen wäre: soll denn nie ein Neues in der Geschichte erstehen dürfen? Muß denn zu jedem Werke ein „Vorgänger" vorhanden sein? Jedenfalls hat es für Wagner gar kein Schwanken oder Zweifeln gegeben. Für seine ganze Auffassung der Oper war es eine unerläßliche Vorbedingung, daß die aus Wort und Ton zusammenzuschmelzende Einheit auch nur aus einer, beides zugleich gestaltenden Seele quellen könne.

Er hat sich selbst kurz nach der Holländerzeit darüber ausgesprochen und den damaligen erschrockenen Bestaunern seiner nach dem Doppelruhme gierigen Dreistigkeit gegenüber die treffenden Worte (zu Joh. Nordmann) gefunden: „Sie werden sich wundern, daß ich nicht vor eine fremde Schmiede gehe und mir meine Texte selbst besorge. Abgesehen davon, daß ihr „vom Baue" euch in den musikalischen Rhythmus, wie wir diesen brauchen, nie recht hineinfinden könnt, sind eure Verse für uns viel zu pedantisch, streng und schulgerecht; ihr habt eben, wie euer Nestroy so richtig im „Lumpacivagabundus" sagt, „die Astronomie aus dem Büchel gelernt". Bei mir müssen Ton und Wort spontan und gleichzeitig aus dem Herzen und aus dem Kopfe dringen und klingen, und das eine muß das andere wie mit einem leidenschaftlichen Kusse decken. Nun begreife ich nicht, wie man zu solchem Liebesakte eine fremde Intervention und Mithilfe requirieren könne. Das ist der Grund, warum ich mir mein Geschäft ohne Kompagnon besorge."

Hat Wagner mit ruhigem Stolze seine Dichterlaufbahn vom „Holländer" an gerechnet, so ist ihm auch klar gewesen, daß seine eigentliche Musikerschaft mit dieser Oper ihren Ausgang genommen hat. Spürte er es doch nach dem eigenen Geständnis mit lebhaftester Deutlichkeit, wie er gerade jetzt die Sprache der Musik vollkommen erlernt und sie inne habe wie eine wirkliche Muttersprache.

Auch bahnbrechende Neuerscheinungen im Geistesleben haben ihre ahnungsvollen Vorbereitungszeiten und stehen nicht mit einem Male fertig gewappnet und fehllos da, wie die Minerva nach der hellenischen Sage dem Haupte des Vaters Zeus entsprang. So ist auch das Musikdrama nicht mit einem Schlage vollkommen erstanden, sondern ihm gehen auch in der Wagnerschen Kunst Vorstufen voraus, die das Unerhörte, Neue wohl anbahnen und deutlich zeigen, aber mit dem Vergangenen, Alten auch noch durch starke Fäden verbunden werden. In manchen Stücken ist der „Holländer" noch durchaus der alten Oper verwandt. Und ist es nicht schwierig darzutun, wie das Werk vielfach auf frühere Vorbilder, vor allem auf Marschnersche Opern und Löwesche Balladen zurückgeht, so ist es ebenso leicht, nachzuweisen, wie diese Vorbilder das neue Drama mehrfach überragen. Es haftet zweifellos namentlich den Gestalten des Daland und des Erik etwas Skizzenhaftes und Herkömmliches an, und mancher Vorgang ist weder dichterisch noch musikalisch genügend ausgenützt. Dabei mutet uns heute die Einteilung in die alten geschlossenen Opernformen mit ihren Nummern von Arien, Arietten, Duetten, Chören etwas fremdartig an. Vielleicht vermissen wir auch an der Musik selbst gelegentlich die feinste und tiefste Charakterisierungskunst.

Aber alle diese Schwächen, Mängel, Fehler der Oper können uns in der Überzeugung nicht irre machen, daß trotz der tausend Verbindungsfäden, die das Werk mit der Vergangenheit verknüpfen, doch hier ein Großes, Neues vorliegt, das von einzigartiger Bedeutung ist. Schon daß an Stelle der alten bunten Operngeschehnisse mit all ihrer prunkenden effektreichen Äußerlichkeit der eigentliche Verlauf des Dramas in die Seelen verlegt wird und bei Verzicht auf abwechslungsreiche Handlung das Gewicht allein auf das Innenleben gelegt ist, muß als ein bedeutsamer Fortschritt erscheinen. Dazu läßt die dichterische Ausgestaltung des Grundgedankens mit all ihrer Einfachheit und mit der wuchtig in wenigen Szenen vorwärtsdringenden Handlung so gut einen wirklichen dramatischen Dichter spüren, wie der Wortausdruck starke und lautere Poesie verrät. Und nicht weniger offenbart die Musik mit ihrer Einheitlichkeit und beweglichen Ausdrucksfähigkeit, daß hier einer

redet, dem vor andern gegeben ist, innerstes Leben zu deuten. Dabei spielt sich das Ganze, ursprünglich als ein Akt gedacht und in solcher Einheitlichkeit in Bayreuth zum ersten Male (1901) aufgeführt, so rasch und folgerichtig ab, daß es wie eine gewaltige Improvisation wirkt.

Wagner hat diesen völlig geschlossenen einheitlichen Charakter selbst beabsichtigt, indem er das Werk eigentlich nur als eine thematische Ausgestaltung von Sentas Ballade arbeitete. Er berichtet darüber selbst: „Bei der endlichen Ausführung der Komposition breitete sich mir das empfangene thematische Bild ganz unwillkürlich als ein vollständiges Gewebe über das ganze Drama aus: ich hatte nur die verschiedenen thematischen Keime, die in der Ballade enthalten waren, nach ihren eigenen Richtungen hin weiter und vollständig zu entwickeln, so hatte ich alle Hauptstimmungen dieser Dichtung ganz von selbst in bestimmten thematischen Gestaltungen vor mir." Behielt der Meister so für dieselben wiederkehrenden Stimmungen dieselben Motive bei, so war er damit bereits ein gutes Stück auf dem Wege, dessen Ziel thematischer Verarbeitung er später so siegreich erreichte und das mit dem fragwürdigen Ausdruck der „Leitmotive" so ungenügend gekennzeichnet wird.

So als Dichter und Tonmeister ging Wagner frisch ans Werk.

Im Mai 1840 ward die Dichtung entworfen, bald darauf ward sie in 10 arbeitsfrohen Tagen vollendet. Die alte Sage wurde durch die neu erfundene Gestalt Eriks, der des Holländers Gegenspiel und Nebenbuhler ist, zum wirklichen Drama und die visionäre Liebe wie die hingebende Treue der Senta erhielt treffenden dichterischen Ausdruck. Dabei spielte die Oper zunächst noch in Schottland. Daland hieß Donald, Erik Georg und Senta ursprünglich Anna. Erst als die in den Worten liegende Musik nach deutlicher Gestaltung rang und nun des Dichters innerstes Seelenleben wie seine Erlebnisse und Erfahrungen laut mit zu klingen begannen, wurde die Handlung an die aus der grausigen Seefahrt nur allzu bekannte norwegische Küste verlegt.

Freilich schien es fast, als sollte aus dieser Vertonung der Dichtung überhaupt nichts werden. Denn der Meister wurde durch

die drängende Not getrieben, sein eben vollendetes Textbuch um 500 Frcs. an die Direktion der Pariser Großen Oper zu verkaufen. Der Kapellmeister dieses Instituts, Pierre Louis Philippe Dietsch, erhielt den Auftrag, die Dichtung, die dem Direktor Pillet ein wirksamer Opernstoff erschien, in Musik zu setzen. Er hat es getan und bald darauf ist sein Opus unter dem Titel „Le vaisseau fantôme" aufgeführt worden, ohne doch Erfolg zu erzielen. Die Musik wird eben nicht bedeutend gewesen sein und die ganze einfache Handlung mit ihrer schlichten Innerlichkeit mochte auch dadurch dem Pariser Opernhauspublikum nicht mundgerechter werden, daß Meister Dietsch Sentas ergreifende Ballade vom bleichen Seemann als brillante Koloraturarie komponiert hatte.

Glücklicherweise hatte Wagner zugleich mit dem Buche nicht auch das Recht verkauft, die eigene deutsche Dichtung selbst in Musik setzen zu dürfen. Mächtig reizte es ihn, seine ländliche Zufluchtsstätte Meudon dazu zu benutzen, wieder einmal nach langer, langer drückender Pause eigene Töne erklingen zu lassen und zu versuchen, ob er denn immer noch trotz all der Unbill und Lohnknechtschaft selbst ein Musiker sei. Ein Klavier wurde gemietet und in raschem Fluge ward die Ballade zum dramatischen Gewebe ausgestaltet. Nur sieben Wochen dauerte dies musikalische Schaffen. Am 19. September 1841 ward der Kompositionsentwurf vollendet, und das Titelblatt erhielt die tief ergreifende Überschrift, die in all ihrer Not doch wie eine schöne Verheißung klang: „In Nacht und Elend. Per aspera ad astra. Gott gebe es. Richard Wagner." Erst zwei Monate später ward es dem von Fronarbeit und Sorgen aller Art gehetzten Komponisten möglich, die Ouvertüre, die er längst fertig im Kopfe trug, niederzuschreiben und so das ganze Werk zu vollenden.

* * *

Kann man das ganze Werk eine dramatische Ballade nennen, so ist seine Ouvertüre wiederum eine sinfonische Dichtung im kleinen. Mit einer Schilderung des Seesturmes, die an großartiger Wirklichkeitswiedergabe alles, was bisher in dieser Art geleistet wurde, weit übertrifft, beginnt das Tongemälde. Von Sturm umtost, von Blitzen umzuckt erscheint das Geisterschiff auf dem wogenden

Element, und laut klingt der Seemannsruf der Holländer-Matrosen. Damit ist die Skizze des gesamten Tonbildes gegeben. Der donnernde Orkan wird durch das nach einer langen Generalpause im leisesten Ton von den Holzbläsern angestimmte sanft beruhigende Erlösungsmotiv unterbrochen, wie es später Senta auf die Worte singen wird: „Ach, wann wirst du, bleicher Seemann, sie (die Erlösung) finden?“ Aber rasch kehrt die Molltonart wieder, von neuem und in großartiger Steigerung ertönt der schauerliche Bootsmannsruf. Noch einmal klingen mit der Weise des Matrosenchors freundlichere Töne, dann wird das erste Motiv erneut aufgenommen, und lebhaft und stark setzt schließlich das Erlösungsmotiv wieder ein, nun, als ob Senta die Worte sänge: „Ich sei's, die dich durch ihre Treu' erlöse.“ Der Matrosenruf der Holländer in Dur beschließt das Vorspiel.

Der Vorhang geht auf. Das steile Felsenufer der norwegischen Küste zeigt sich. Heftiger Sturm erregt die schäumende Flut. Über die tosende Brandung hin klingt frisch und hell der Bootsmannsruf von Dalands Schiff herüber. Daland selbst erkennt den Ort, wohin ihn der Sturm vertrieben hat und betraut seinen Steuermann mit der Wache. Der singt, um sich den Schlaf zu erwehren, in den er doch immer wieder versinkt, das liebenswürdige Steuermannslied. Der Sturm beginnt von neuem heftig zu wüten, das Gespensterschiff mit blutroten Segeln und schwarzen Masten taucht auf. Das Holländermotiv wird von den Posaunen geschmettert, mit einem furchtbaren Krach, den drei Paukenschläge malen, rasselt der Anker in den Grund.

Der Holländer kommt an das Land und singt eine große Arie, die mit besonderer Deutlichkeit zeigt, daß hier ein Dichter und Dramatiker mit Wort und Ton ein Seelengemälde von ergreifendster Wirkung schuf. Voll Trotz und bitterer Verzweiflung schildert der unstäte Seefahrer sein entsetzliches Geschick, mit heißer Inbrunst erfleht er von dem gepriesenen Engel Gottes die Erfüllung seiner Hoffnung; in wildem Zorne sehnt er sich mit der einen Hoffnung, die ihm allein bleibt, nach dem — durch drei trotzige Posaunenstöße gekennzeichneten — Tag des Gerichts und nach der eigenen ewigen Verdammnis. Dumpf und düster wiederholt aus dem Schiffsraum heraus der Chor seiner schwarzen Ge-

ſellen den ſchauerlichen Wunſch: „Ew'ge Vernichtung, nimm uns auf."

Gegen dieſe mächtig packende Szene fällt das nun folgende Zwiegeſpräch zwiſchen dem bleichen ſchmächtigen Holländer und dem muntern, kraftvollen und geldgierigen Daland etwas ab. Hier iſt noch der ältere Opernſtil verherrſchend und das ganze Grauſige der Sachlage kommt wenig zur Geltung. So wird der Pakt geſchloſſen, nach dem der Schiffsherr gegen glänzenden Kaufpreis ſeine Tochter, das „treue" Kind, dem fremden Seefahrer überläßt. Da weht der willkommene Südwind, beide Schiffe fahren bei beruhigter See dem Hafen zu.

Das Steuermannslied ertönt, unterbrochen von chromatiſchen Gängen, die das Wehen des freundlichen Südwinds und die ruhige Heimfahrt bezeichnen ſollen. Allmählich wandelt ſich der Klang in das Schnurren des Spinnrads. In Dalands Hauſe ſitzen die Mädchen und vertreiben ſich die Wartezeit mit Spinnen und Singen. Es iſt als ob ein altes Volkslied mit ſeiner traulichen Schlichtheit zu uns klänge. „Summ' und brumm', du gutes Rädchen, munter, munter dreh' dich um!" Mit gutmütigem Spotte necken die Gefährtinnen Senta, die mit ihren Blicken unverwandt am Bilde des Holländers haftet. Um den tändelnden, ſpitzigen Reden, durch die ſie gequält wird, ein Ende zu bereiten, ſtimmt Senta die Ballade an, den eigentlichen Mittelpunkt der ganzen Oper. Sie hebt an mit dem Bootsmannsruf des Holländers, den Senta ſelbſt ſingt. Dann kommt die Schilderung des bleichen Mannes und ſeines Leids. Endlich das Erlöſungsmotiv mit der angeſchloſſenen bangen Frage: „Ach, wann wirſt du, bleicher Seemann, ſie finden?" Am Schluß der zweiten Strophe ſingen die Mädchen den Kehrreim. Bei der dritten ſpringt Senta, von plötzlicher Begeiſterung hingeriſſen, vom Stuhle auf und beantwortet mit jauchzender Heftigkeit die Frage des Mädchenchors: „Ach, wo weilt ſie, die dir Gottes Engel einſt könnte zeigen?" mit dem lauten Rufe: „Ich ſei's, die dich durch die Treu' erlöſe!" Der Doppelſchlag bei der Silbe „Treu'", der dem Tone etwas Eindringliches und Einſchmeichelndes gibt, iſt für Wagner bezeichnend. Er hat ihn bis zu ſeinem Ende mit Vorliebe verwendet, ſpäter

freilich nicht mehr mit der Häufigkeit wie hier und auch in den nächstfolgenden Werken, in denen er für unseren Geschmack fast allzu oft wiederzukommen pflegt.

Erik tritt auf, ein schmachtender, kraftloser Liebhaber, der unsere Teilnahme nicht recht zu erwecken vermag, da seine an Senta gerichtete Mahnung, von der unseligen Liebe zu dem geisterhaften Holländer abzulassen, in Wort und Ton etwas Weichliches hat. Aber seine Traumerzählung ist ein echt Wagnersches Kunstwerk, eine Vorahnung der nachmaligen großartigen Tannhäuser-Erzählung und so mancher ähnlichen erzählenden Tondichtung, in der der Meister traumhaftes Schauen und bedeutsames Erleben zum lebhaftesten Ausdruck gebracht hat.

Das Holländermotiv verkündet das Nahen des vom Vater heimgeleiteten Gastes. Es ist von tief ergreifender Wirkung, wie Senta nach dem entsetzten Abstürzen Eriks, den Blick auf das geheimnisvolle Bild geheftet, leise den Schluß der Ballade vor sich hinsingt: „Ach! wann wirst du, bleicher Seemann, sie finden? Betet zum Himmel, daß bald ein Weib Treue ihm halt'!", und wie nun im Rahmen der Türe, von leisen dumpfen Klängen wirbelnder Pauken begleitet, der Holländer erscheint. Lange bleiben beide vom gegenseitigen Anblick stumm gefesselt stehen: ein schweigendes, dauerndes Sichineinanderversenken, das Wagner auch sonst darzustellen liebt. Während die Zwei sich wortlos gegenüberstehen, verkündet mit beredter Sprache die Musik die Regungen ihrer Seele. Ein leidenschaftliches Zwiegespräch beginnt, auf dessen nahe und uns nicht immer erquickliche Verwandtschaft mit Meyerbeerschen Tönen nicht ohne Grund hingewiesen worden ist. Der Liebesbund wird feierlich geschlossen. Es fragt sich, ob Senta dem Unseligen die Treue halten wird.

Auch die dritte Szene beginnt nach alter Opernsitte mit einem Chore. Dieses Mal sind's Dalands Matrosen, die, zu festlicher Feier versammelt, ihn anstimmen. Zu den Männern gesellen sich fröhlich die Mädchen. Aber all ihr lockender Sang und ihr ausgelassener Spott vermag das schwarze, schweigende Holländerschiff nicht aus seiner grausigen Ruhe aufzuscheuchen. Erst als sich der Sturmwind erhebt, stimmen auch die fremden Männer ihr grausiges

Lied an. Und so beginnt der große Wettgesang zwischen beiden Chören mit seinen schneidenden Gegensätzen. Totenstille folgt.

In höchster Aufregung eilt Erik der Geliebten nach, sie von ihrem Vorhaben, dem Holländer zu folgen, abzubringen. In dem Augenblicke, wo er sie weinerlich daran erinnert, daß sie einst ihm ihre Treue gelobt hat, belauscht der Holländer dies Geständnis. „Verloren! Ach verloren! Ewig verlor'nes Heil!" Mit gellender Schiffspfeife gibt er seiner Mannschaft das Zeichen zur Abfahrt. Noch einmal verkündet er der verzweifelnden Senta sein Los, aber auch die Gnade und Erbarmung, da sie ihm zwar Treue gelobt habe, aber — zu ihrem Heile — noch nicht vor dem Ewigen. Mit Blitzesschnelle verläßt er mit seinem Schiff den Strand und verschwindet. Da stürzt Senta ihm nach hinein in das Meer:

„Preis deinem Engel und sein Gebot!
Hier sieh' mich, treu dir bis zum Tod!"

So hat sie aus heißer mitleidsvoller Liebe auf Erdenglück und Leben verzichtet und ihre Treue bewährt. Dadurch ist der Holländer von seinem ruhelosen Wandergeschick erlöst worden. In weiter Ferne entsteigen dem Wasser der Holländer und Senta, beide in verklärter Gestalt; er hält sie umschlungen. Diese ganze letzte Katastrophe mit ihrem versöhnenden Ausklange spielt sich sehr rasch ab und erhält den Zuschauer in steter Spannung. Die verschiedenen Motive kehren in schneller Folge und Wandlung wieder. Zum Schluß verlangsamt sich während der Apotheose des Paares das Zeitmaß der Töne und das Erlösungsmotiv hallt feierlich wie im Choral ($^6/_4$ Takt) aus.

* * *

Als Wagner die Partitur der neuen Oper an die großen deutschen Bühnen geschickt hatte, konnte er mit gutem Rechte glauben, daß sich dieses Werk nicht etwa für Paris, sondern nur für Deutschland eignen werde, da es „Saiten berührt, die nur bei dem Deutschen zu erklingen imstande sind." Er hatte sich getäuscht. Aus Leipzig und München erhielt er die Oper zurück, als „nicht für Deutschland geeignet!" Mehr als eine eigene

untertänige Eingabe an den kürzlich zur Regierung gekommenen, von allen Künstlern und Kunstfreunden hoffnungsfroh begrüßten König Friedrich Wilhelm IV. bewirkte die gönnerhafte Fürsprache Meyerbeers, daß das Werk für das Opernhaus in Berlin nach einer langen schmerzlichen Wartezeit angenommen wurde. Aber seine Uraufführung erlebte es in Dresden.

Dort wurde am 2. Januar 1843 der „Fliegende Holländer" zum ersten Male dargestellt. Eine vierwöchentliche sorgfältige Vorbereitung war der Vorstellung voraufgegangen. Frau Wilhelmine Schröder-Devrient leistete als Senta Hinreißendes. Auch sonst waren die Rollen gut besetzt. So sang Tichatschek den Steuermann. Ein übervolles Haus hat das Werk mit stürmischem Beifall begrüßt. Aber wie es Wagner mehrfach ergangen ist, daß das unbefangene Publikum anfangs seinen Dramen mit lebhaftester Teilnahme freudig gegenüberstand, aber bald von der tadelnden Zunftkritik eines Besseren belehrt, kühler und zurückhaltender wurde, so geschah es auch hier. Die Kritik wußte nichts Rechtes mit der Oper anzufangen. Sie paßte in keine Schablone und war in ihrer ganzen dichterischen und musikalischen Weise zu neu und ungewohnt. Es fehlte der übliche rauschende Opernpomp; es ging zu schlicht und innerlich her. Auch hatte man von dem Komponisten des „Rienzi" etwas anderes, Prunkhafteres, Handlungsreicheres erwarten zu sollen geglaubt. Man hatte die rechte kritische Formel, das rechte Schubfach und das rechte Schlagwort für alle diese unerhörten Neuerungen noch nicht gefunden. Kurz, man war diesem Werke gegenüber in kritischer Verlegenheit. So halfen sich die Musiker von Fach damit, dem jungen Meister einiges dichterische Talent zuzusprechen, während die Dichter von Fach seine musikalischen Fähigkeiten einigermaßen gelten ließen. In der Presse klagte man über Kargheit an behaltbaren und befriedigenden Melodien, sowie über zu starke Tongebung des Orchesters. Die Musik sei zu anhaltend düster, mehr gelehrt als ansprechend. Ein Dresdner Schriftsteller bezeichnete sogar den „Holländer" als das Langweiligste, was ihm je vorgekommen sei.

Man muß zugeben, daß diese Urteile der hämischen Bosheit

und der niederträchtigen persönlichen Angriffe noch entbehren, die später bei der Beurteilung Wagnerscher Werke durchgängig üble Mode wurden: aber im ganzen sind es doch schon damals alle die Vorwürfe gewesen, die man dann lange Jahrzehnte hindurch gegen Wagners Werke geschleudert hat, und zwar mit steigender Schärfe. Heute wundern wir uns freilich darüber, wie man diese Melodien schwer zu behalten gefunden hat; uns sind sie eher zu opernmäßig leicht, wenigstens etliche von ihnen. Aber seitdem haben wir auch durch Wagners heißes Bemühen gelernt, die Schönheit einer Melodie nicht in ihrer weichen Anmut und ohrenfälligen Behaltbarkeit zu finden, sondern in der Wahrheit des Ausdrucks. Und da ist uns die herbe Weise, die nicht so leicht eingeht, zumeist als die rechte deutsche lieb geworden. Aber damals sah man nur eben die kühne Neuerung im Opernwesen und fand dafür kein rechtes volles inneres Verständnis. Der Musiktheoretiker von altem Schrot und Korn stand diesem himmelstürmenden Meister kühl und fremd gegenüber. Einer wagte sogar den prophetischen Kassandraruf anzustimmen: „Wagner hat viel studiert und gelernt, ist aber nichts weniger als ein Genie. Mit seinen Opern wird es gehen, wie mit den Dramen des jungen Deutschland; man hört sie ein- auch zweimal, dann sind sie auf immer vergessen." Mit dem zweiten Teile seiner düstern Weissagung hatte Ernst Keil zunächst recht. Denn tatsächlich ist die Oper nach der vierten Aufführung damals aus nicht völlig klar ersichtlichen Gründen aus dem Spielplan der Dresdner Oper verschwunden und erst nach 22jähriger Pause 1865 dort von neuem gegeben worden.

Kurz nach Dresden haben die Theater von Riga und Kassel den „Holländer" herausgebracht. In Riga am 3. Juni 1843. Dort waren die Leute erstaunt, daß der junge Kapellmeister, der eine Weile ziemlich unbeachtet unter ihnen gelebt hatte, ein so tüchtiger Komponist sei; und einer von ihnen schrieb in seiner Kritik das schöne Wort: „Und so sei uns denn der fliegende Holländer ein Hoffnungssignal, daß wir bald ganz von der wüsten Irrfahrt in den fremden Meeren ausländischer Musik erlöst sein und die selige deutsche Heimat finden werden."

Einer dieser Dresdner Aufführungen hatte der ehrwürdige

Louis Spohr beigewohnt. Er gehört zu den wenigen namhaften Musikern jener Tage, die vorurteilsfrei und neidlos die Bedeutung Richard Wagners zu erkennen vermochten. Darum sei auch sein damaliger Ausspruch über den Meister dankbar in der Erinnerung bewahrt. Er schrieb: „Insoweit glaube ich mit meinem Urteil im Klaren zu sein, daß ich Wagner unter den jetzigen dramatischen Komponisten für den begabtesten halte; wenigstens ist sein Streben in diesem Werke dem Edlen zugewendet, und das besticht in jetziger Zeit, wo alles darauf ausgeht, Aufsehen zu erregen und dem gemeinen Ohrenkitzel zu frönen." Zu dieser klaren Erkenntnis von dem inneren Unwert des Meyerbeerschen Opernwesens und von dem starken Gehalt des „Holländers" kam aber auch die gute Tat. Am 5. Juni 1843 führte der greise Spohr die neue Oper am Hoftheater in Kassel auf.

Nach langer Verzögerung kam es endlich am 7. Januar 1844 auch zur ersten Aufführung in Berlin. Sie fand unter persönlicher Leitung Wagners statt, litt aber unter allerlei Mißständen, von denen der bedeutsamste war, daß die Oper wegen eines Umbau des Opernhauses im Schauspielhause gegeben werden mußte; dort gab es aber nicht genügend Raum für die Musiker, und das Orchester mußte darum sehr zum Schaden seiner Wirkung erheblich verkleinert werden. Es wiederholte sich auch hier das Dresdner Schauspiel. Die Aufnahme, die das unbefangene Publikum dem neuen Werke bereitete, war warm und herzlich. Aber auch hier stand die Fachkritik der Oper von vornherein kühl, verlegen, ablehnend gegenüber. Mendelssohn, damals seit kurzem Generalmusikdirektor und um seiner für unseren Geschmack recht minderwertigen weichlichen Musik zur Antigone des Sophokles willen soeben mit dem hohen Orden pour le mérite ausgezeichnet, beglückwünschte Wagner etwas wunderlich: die Oper sei doch eigentlich nicht ganz durchgefallen, er könne daher mit dem Erfolge doch wohl zufrieden sein. Feodor Wehl, ein geachteter Rezensent, schrieb den etwas künstlichen Witz: „Bei der Instrumentation und dem Gesang läuft immer eins dem andern nach, und wenn sie sich treffen, tritt eins dem andern auf den Fuß." Und Ludwig Rellstab, damals auch ein gefürchteter und einflußreicher Kritiker, orakelte, Wagner sei ein großes Talent

bei großen Verirrungen, seine Oper aber eine fortdauernde Arbeit in scharfen Dissonanzen. Bei dieser feindselig ablehnenden Haltung der eigentlichen Musikerkreise tat es Wagner besonders wohl, wenn ein einzelner Kritiker wie Karl Gaillard warm für ihn einzutreten den Mut fanden, oder wenn gescheite Leute aus dem Publikum, wie Alwine Frommann, die Vorleserin der nachmaligen Kaiserin Augusta, und Karl Werder, der auch dem preußischen Hofe nahestand, ihm mündlich ihren Beifall und ihr feines Verständnis aussprachen und ihn tröstend ermunterten, auf der einmal eingeschlagenen Bahn standhaft und mutig fortzuschreiten.

Nach vier Aufführungen wurde die Oper auch in Berlin beiseite gelegt und erlebte erst nach 24 Jahren im Dezember 1868 ihre Wiederauferstehung.

Wagner, damals tief bestürzt und gekränkt über den offiziellen Mißerfolg seiner Oper, hat später selbst etwas abschätzig über den „Holländer" geurteilt. Er erschien ihm je länger je mehr als ein unreifes Jugendwerk. Das ist begreiflich. Ging aber der Meister selbst in seinen wegwerfenden Urteilen über die Oper, die ihm innerlich fremd geworden war, schon etwas weit, so war es recht überflüssig, daß manche seiner Jünger ihn dabei noch zu überbieten suchten und gelegentlich Miene machten, das Werk ganz zu verleugnen. Um so dankenswerter war es, daß durch die Aufführung der Oper in Bayreuth die Schönheiten des „Holländers" stilvoll und einheitlich zur Geltung gebracht wurden, und daß gezeigt wurde, wie der Mangel an tiefer gehender Wirkung dieser dramatischen Ballade nicht eine Folge ihres dichterischen und musikalischen Unwertes, sondern des leidigen Bühnenschlendrians zu sein pflegt. Man wird daraufhin nur wieder von neuem urteilen, daß diese Jugendoper wohl erhebliche Schwächen hat und nur eben ahnungsvoll die künftige Vollendung Wagnerscher Ziele zeigt, daß sie aber mit all ihrer Romantik so recht aus deutscher Seele geschrieben ist und darum auch noch auf lange Zeit im deutschen Volke einen freudigen Widerhall finden wird. Wir mögen die Gestalten des bleichen Seemanns und der traumhaften opferfreudigen Senta auf unserer Bühne nicht mehr missen.

V. Tannhäuser.

Die Sage vom Tannhäuser, heute jedermann bekannt, würde auch jetzt wohl noch ihr heimliches vergessenes Leben bloß in den Büchern und Gelehrtenstuben führen, wenn sie nicht Wagner mit genialem Griff aus der Verborgenheit gezogen hätte. Je mehr ihn das Pariser Treiben in tiefster Seele anwiderte und je lebhafter naturgemäß in ihm das Heimweh wuchs, um so inniger umfaßte er mit spähendem Sinne alles, was irgendwie zum heimischen Wesen gehöre, damit er es nach seiner Weise künstlerisch verkläre. Mehrfach boten sich ihm zunächst Stoffe aus der vaterländischen Geschichte dar. Aber immer deutlicher war es ihm geworden, daß die Musik nicht die Aufgabe habe, die großen Staatsereignisse mit ihren Tönen zu begleiten, da es gar nicht in ihrer Macht läge, das Zufällige und Äußerliche auszudrücken. Die Deutung des innersten Seelenlebens allein sei ihr Gebiet. Demnach eigneten sich für die Oper nicht die reich bewegten Handlungen, sondern bestimmte einzelne Stimmungen und Zustände, wirksame poetische Motive; und nicht auf die Buntheit der Ereignisse, sondern auf die Herausarbeitung der tiefsten inneren Regungen käme es an. Und dafür ist im letzten Grunde nicht das einzelne historische Geschehnis mit all seinen Zufälligkeiten der richtige Stoff, sondern das allein, was immer war und immer sein wird, das wahrhaft Menschliche. So war der Übergang von der historischen Oper zum Urstoffe der Sagen von selbst eingeleitet.

Auch bot die nationale Sage im innersten Kern an mehr wie einer Stelle das, wonach der Meister am heißesten Gestaltungsverlangen trug: die Erlösung durch die Kraft mitleidsvoller Liebe.

Da fiel dem Suchenden ein Buch mit dem Tannhäuserliede

in die Hände. Schon einmal war ihm dieser Sagenstoff aufgegangen, als er in früher Jugendzeit (1829) Tiecks Tannhäuser gelesen hatte. Noch haftete in ihm die Erinnerung an die bleiche und abgezehrte Gestalt in zerrissenen Wallfahrtskleidern, die in der Dichtung des Romantikers von Rom zurückkehrend dem Freunde Friedrich von Wolfsburg ihr bitteres Schicksal erzählt. Aber als er, um sich in den Stoff zu vertiefen, zu dem modernen Gedichte zurückgriff, fand er sich von der „mystisch koketten, katholisch frivolen Tendenz" des Werks abgestoßen, und ihm dünkte das alte Volkslied in all seiner unbehilflichen Schlichtheit weit wahrer zu sein.

Nicht lange zuvor hatte ein Gelehrter Namens Lukas in einer trockenen wissenschaftlichen Abhandlung „Über den Wartburgkrieg" den Nachweis zu führen versucht, daß Heinrich von Ofterdingen im Sängerstreite mit dem fränkischen, oder salzburgischen Minnesänger Tanhuser dieselbe Person sei. Was der Forscher in gutem Glauben, aber gänzlich grundlos zusammengetiftelt hatte, erlebte in Wagners Dichterseele neuschöpferisch seine segensreiche Wiedergeburt. Mit dem treffsicheren Instinkte des Genies vereinigte der Tonmeister wirklich die beiden Männer zu einer Person und sah sich so mit einem Male in die musikalisch und poetisch so fruchtbare Lage versetzt, den Sängerkrieg auf der Wartburg dramatisch zu gestalten. Auch hier mochten ihm alte Erinnerungen an die Jugendlektüre von Hoffmanns „Kampf der Sänger" in den Serapionsbrüdern wieder lebendig geworden sein; bei dem ungeheuren Gedächtnis, das ihm zeitlebens mit fast unglaublicher Sicherheit zur Seite stand, kann es nicht wunder nehmen, wenn in seiner Dichtung manche Gedanken und Wendungen Hoffmanns deutlich nachklingen und auch einige Bilder wie das des Waldtals und des Jagdzugs von dorther beeinflußt waren. Aber nun ging er doch daran, in eigener Arbeit durchzuforschen, was ihm über beide Stoffe — den Tannhäuser und den Sängerkrieg — an Vorarbeiten anregend zur Verfügung stehen mochte.

Das Tannhäuserlied ist seit 1515 in zahlreichen fliegenden Drucken erhalten. Darin spricht Papst Urban IV. gegen den schuldbewußt und reuig aus dem Höllenpfuhl des Venusberges

zurückgekehrten Tannhäuser den Fluch aus: „Wenn dieser dürre Stecken grünen wird, den ich in der Hand halte, sollen dir deine Sünden verziehen sein, und nicht anders.“ Als der Stab am dritten Tage wieder grünt, sendet der Papst in seiner Bestürzung Boten in alle Lande, um den Verdammten wieder zu ihm zu führen. Sie kamen zu spät; Tannhäuser war in seinem bittren Jammer wieder zum Venusberg zurückgekehrt und muß da nun bleiben bis zum jüngsten Tag. Das ist die alte Mär, die dem etwa von 1240 bis 1270 dichtenden Minnesänger aus dem Geschlecht der Tanhusen von der Nachwelt nachgesagt worden war. Sie hatte Tieck neubearbeitet, und auch Heine hatte 1836 den nach Bitternissen und Wonnen gleichermaßen Schmachtenden zum Gegenstande einer Legende gemacht.

Der „Singerkriec uf Wartburg“ ist ein Gedicht aus dem Ende des 13. Jahrhunderts. Im Jahre 1206 sollen sich am Hofe des Landgrafen von Thüringen die bedeutendsten Dichter zum Wettsingen vereinigt haben. Der unterliegende Heinrich von Ofterdingen flüchtete sich dabei hilfesuchend zur Landgräfin Mathilde, die schirmend ihren Mantel über ihn ausbreitete. Ein Blatt in der Manessischen Liederhandschrift zeigt uns diesen Sängerstreit im Bilde. Außer Hoffmann hatten sich in der romantischen Zeit noch andere Männer diesem Stoffe zugewendet; vor allem die Gebrüder Grimm, die seit 1816 ihre Sammlung der deutschen Sagen herausgegeben hatten, waren mit ihrer Darstellung vom Tannhäuser, von der Frau Holle und vom Hörselberg von Einfluß auf Wagners dichterische Gestaltung. Von ihnen lernte er die Frau Venus der Sage mit der altgermanischen Frühlingsgöttin Holda zu vereinigen. Andere Anregungen entnahm er dem 1835 von Ludwig Bechstein veröffentlichten „Sagenschatz und Sagenkreis des Thüringer Landes.“

Aber die ganze innige Verschmelzung der beiden Sagenstoffe zu einem harmonischen Ganzen ist doch die ureigenste schöpferische Tat des Wagnerischen Dichtergeistes selbst. Und der war es auch, der dem reichen Stoff den tiefernsten Grundgedanken gab, daß die reine Magd Elisabeth sich aus tiefstem Mitleid für den schuldbefleckten Tannhäuser opferte, um so den Verdammten zu entsühnen.

So hatten sich dem Meister mitten in den Pariser Irrungen und Wirrungen die deutschen Volkssagen zu neuer Gestaltung verdichtet, ohne daß er doch an die wirkliche Ausarbeitung gekommen wäre.

Da kam die Heimkehr nach Deutschland. Der Weg nach Dresden führte den Reisenden durch Thüringen und da sah er durchfahrend die Trümmer der Wartburg über Eisenach ragen. Schon hatte er sie in seinen Dichterträumen mit einem reichen Gewebe von Gestalten und Gedanken umsponnen, aber so heimisch und anregend auf ihn der Anblick dieser bereits von ihm gefeierten Burg sein mochte, er hat sie doch damals nicht betreten. Sieben Jahre später hat er, da er ein Geächteter landflüchtig die Heimat wieder verlassen mußte, von ihr aus den letzten Blick auf das deutsche Vaterland geworfen.

Die erste Dresdner Zeit mit all ihren neuen Anforderungen und Erlebnissen war naturgemäß der Ausreifung des Tannhäuserplans nicht günstig. Bei einem Sommeraufenthalt in dem böhmischen Badeorte Teplitz entstand aber 1842 der erste szenische Entwurf. Dann wurde die Dichtung ziemlich rasch gefördert und am 22. Mai 1843 beendet. Die Vertonung nahm noch längere Zeit in Anspruch; das letzte Blatt der Partitur zeigt den Vollendungstag: 13. April 1845. So waren drei Jahre über der Arbeit verflossen.

Den ganzen aufregenden Verlauf dieser Arbeit und die Gemütsstimmung, aus der heraus der „Tannhäuser" entstand, hat Wagner selbst ergreifend geschildert: „Wie und wo ich nur meinen Stoff berührte, erbebte ich in Wärme und Glut; bei den großen Unterbrechungen, die mich von meiner Arbeit trennten, war ich stets mit einem Atemzuge ganz wieder in dem eigentümlichen Dufte, der mich bei der allerersten Konzeption berauschte." „Mit meinem ganzen Wesen war ich in so verzehrender Weise dabei tätig gewesen, daß ich, je mehr ich mich ihrer Beendigung näherte, von der Vorstellung beherrscht wurde, ein schneller Tod würde mich an der Beendigung verhindern, so daß ich bei der Aufzeichnung der letzten Noten mich völlig froh fühlte, wie als ob ich einer Lebensgefahr entgangen wäre."

Die Geistesverfassung des Meisters, in der er mit brennendem

Sinne das Werk vollendete, bezeichnet er selbst, so weit die Dichtung in Frage kommt, als „die hohe Tragik der Entsagung, die wohlmotivierte, endlich notwendig eintretende, einzig erlösende Verneinung des Willens", zu der ihn selbst die damaligen Zustände seines Lebens trieben. Und soweit die Musik dabei im Spiel ist, spricht er von einer „verzehrend üppigen Erregtheit, die mein Blut und Nerven in fiebernder Wallung erhielt ... Meine wahre Natur, die mir im Ekel vor der modernen Welt und im Drange nach einem Edleren und Edelsten ganz wiedergekehrt war, umfing wie in einer heftigen und brünstigen Umarmung die äußersten Gegensätze meines Wesens, die beide in einem Strom: höchstes Liebesverlangen mündeten." Mitten im starken Widerwillen vor Sinnlichkeit und Lebensgenuß sei — so erzählt der Meister selbst — in ihm die Sehnsucht nach Befriedigung in einem höheren, edleren Elemente lebendig geworden, einem Elemente, das in seinem Gegensatze zu der einzig unmittelbar erkennbaren Genußsinnlichkeit der ihn umgebenden modernen Gegenwart in Leben und Kunst, ihm als ein reines, keusches, jungfräuliches, unnahbar und ungreifbar liebendes erscheinen mußte.

So entstand der „Tannhäuser" im schwersten Ringen zweier Seelenwelten. Aber wie er mit des Meisters Herzblut geschrieben und gesungen worden war, hatte der wohl ein Recht, beim Schlusse der Arbeit dem Freunde Gaillard zuzurufen: „Die Arbeit muß gut sein oder ich kann nie etwas Gutes leisten. Möge Tannhäuser imstande sein, mir im Herzen meiner deutschen Landsleute eine größere Ausbreitung zu gewinnen, als dies bis jetzt meine früheren Arbeiten vermochten."

Man hat den „Tannhäuser" die subjektivste Schöpfung Wagners genannt, weil in ihr, vor allem natürlich in der Person des Helden, am meisten Züge seines eigensten persönlichen Wesens verkörpert seien. Das ist so obenhin ausgesprochen deshalb nicht richtig, weil der Meister in jedes seiner Werke seine ganze Seele hineingelegt hat, wie das bei einem ernsthaften Künstler überhaupt nicht anders sein kann. Alle seine Schöpfungen sind Selbstbekenntnisse, sind freie gewaltige Offenbarungen seines eigenen Ich. Das Hin- und Hergerissenwerden des Sängers zwischen Sinnenglück

und Seelenfrieden ist nicht wagnerisch allein, es ist in seinem bangen Schwanken allgemein menschlich. Denn es leben in jedes Menschen Brust jene zwei Seelen, von denen die eine nach oben, die andere nach unten trachtet. Das ist der uralte Jammer unseres Geschlechts, den schon lange vor Goethes Faust der große Apostel in den klagenden Seufzer gekleidet hat: „Das Wollen ist da, das Vollbringen des Guten aber nicht . . . Denn ich stimme mit Freuden dem Gesetze zu nach dem inneren Menschen, ich sehe aber ein anderes Gesetz in meinen Gliedern, welches gegen das Gesetz meines Denkens kämpft und mich gefangen setzt in dem Gesetz der Sünde, das in meinen Gliedern ist. Ich unglücklicher Mensch, wer wird mich erlösen von diesem Leibe des Todes?" (Paulus an die Römer, Kapitel 7, Vers 19—24).

Wagner läßt den Tannhäuser aus diesem quälenden Doppelleben der sinnlichen Verstrickung und der Sehnsucht nach Reinheit erlösen durch die göttliche Gnade in der Gestalt der Elisabeth. „Im Tannhäuser tritt die göttliche Gnade auf die Fürbitte einer für den Geliebten entsagend sterbenden reinen Jungfrau als Erlöserin einer zwischen dem Fluch der Sinnlichkeit (Venus) und dem Sehnen nach dem höchsten Idealismus der Liebe (Elisabeth) hin- und hergerissenen, unseligen Menschennatur" — so sagt er selbst. Und ihm erscheint so der Tod als das eigentliche letzte Mittel der inneren Erlösung und des Heils. Läßt er doch soviel Möglichkeiten erhoffter Seligkeit, künftiger Vereinigung offen.

Die Zwienatur des Tannhäuser in all ihrem Schwanken ist allgemein menschlich. Sie ist darum auch deutsch, und der Meister hatte recht, wenn er sie als ein rechtes Urbild deutschen Wesens sah. „Da ist mein Tannhäuser, wie er leibt und lebt, ein Deutscher vom Kopf bis zur Zehe." Aber — und das ist die Wahrheit an dem Worte von dem Persönlichen in dieser Schöpfung — sie ist darum auch echt wagnerisch. Daß der Dichter sein Werk in dem Zustande schmerzlichster, innerster Zerrissenheit schuf, ging schon aus den oben angeführten Äußerungen hervor. Das war in den damaligen Verhältnissen seines Lebens begründet. Aber es trat bei ihm allerdings dieser Widerstreit zeitlebens besonders lebhaft hervor. Er war eine reizbare Künstlernatur, den leisesten

Einflüssen von außen oder von innen fast widerstandslos preisgegeben. Sein Charakter schwankte zwischen Gegensätzen; plötzliche Entschließungen, plötzliche Gefühlsausbrüche gehörten zu seiner ganzen Art. Er sagte es selbst, daß in seiner Natur läge, „schnell und stark in den Extremen der Stimmung zu wechseln" und daß seinem Charakter „extreme Stimmungen in starkem Konflikt wohl immer eigen bleiben müssen." Aber auch das kann von ihm gesagt werden, daß diese klaffenden Gegensätze seiner innersten Natur stets zusammengefaßt wurden von einer über allen Zwiespalt schwebenden Sehnsucht nach einer Liebe, die, ohne sich vom Irdischen losreißen zu können, in das Reich des Überirdischen strebt. Und zumeist hat sich dieses Verlangen in der starken Sehnsucht nach einem ideal liebenden Weibe bei ihm verkörpert. Insofern hat die bestimmte Ausprägung der allgemein menschlichen Doppelnatur im Tannhäuser doch einen persönlich wagnerischen Charakter angenommen, wie das ja nicht anders zu erwarten war. So bezeichnete der Dichter selbst als das Wesentlichste in der Sinnesart seines Sängers „das stets unmittelbar tätige, bis zum stärksten Maße gesteigerte Erfülltsein von der Empfindung der gegenwärtigen Situation" und den „lebhaftesten Kontrast, der durch den heftigen Wechsel der Situation sich in der Äußerung dieses Erfülltseins zu erkennen gibt". „Tannhäuser ist nie und nirgends etwas nur ‚ein wenig', sondern alles voll und ganz."

Bedeutsam ist Wagners Bemerkung, daß der als Gegenspieler von ihm ersonnene Wolfram von Eschenbach vorzüglich als Dichter und Künstler zu denken sei, während Tannhäuser vor allem nur Mensch wäre. Dabei will er es aber nicht gelten lassen, daß eben dieser Künstler und Dichter etwas schwach Schmachtendes an sich trage, wie er öfters hören mußte. Sondern er besteht darauf, dieser Wolfram sei eine durchaus ansprechende Erscheinung; das äußere sich deutlich genug in seiner Stellung zu Elisabeth, die ihn ein schöner männlicher Stolz so würdevoll ertragen läßt, und in seinem endlichen tiefen Mitgefühl für den, von ihm allerdings nicht völlig begriffenen, Tannhäuser. Man wird billigerweise das zugeben müssen und darum darauf zu bestehen haben, daß die Darsteller des Wolfram den männlichen Stolz und das überlegene Mit-

gefühl deutlicher herauszustellen suchen sollten, als das gemeinhin geschieht.

Die jugendliche und jungfräuliche Unbefangenheit mit dem hellsichtigen, feinen weiblichen Gefühl hat Wagner in der Person seiner Elisabeth wirklich meisterhaft wiederzugeben verstanden. Weniger ist ihm das bei der Venus gelungen, die immer etwas Schattenhaftes behält, als sei an ihr ein Schwanken zwischen der Liebesgöttin und der Frühlingsholda haften geblieben.

Zweifellos gebührt der Tannhäuserdichtung jedes hohe Lob; die einheitliche Gestaltung, die straffe, knappe Szenenführung, die dramatische Schlagkraft, die schwungvolle und treffende Sprache sind rühmenswert. Wie turmhoch steht doch rein schon als dramatisches Gedicht diese Schöpfung über all den Operntexten, auch den besten der Vergangenheit!

Bei der musikalischen Ausgestaltung hat sich Wagner folgerecht auf den Bahnen weiter bewegt, die er bereits im „Holländer" eingeschlagen hatte, ohne doch vorerst noch das Ziel des Musikdramas zu erreichen, das ihm fast noch unbewußt als Leitbild vorschwebte. So hat auch darin die Entwicklung des merkwürdigen Mannes ihren natürlichen Gang genommen; freilich ist's der Schritt eines Genies gewesen, auch da, wo er scheinbar nur eine kurze Strecke durchmessen hat.

Noch finden sich auch im „Tannhäuser" eine Reihe geschlossener Formen, die sich aus dem Ganzen zur vollen Selbständigkeit herauslösen lassen und an die Nummern der alten Opern erinnern. So das Preislied der Venus, der Sang an den Abendstern, der Einzugsmarsch der Gäste, die Chöre der Pilger. In dem Duett zwischen Elisabeth und Tannhäuser fehlt sogar nicht die herkömmliche Schlußkadenz. Aber schon ist im allgemeinen die Verbindung der einzelnen Teile viel inniger und unauflöslicher als in dem vorhergehenden Opernwerke. Schon findet sich neben der alten patriarchalisch absoluten Melodienführung vielfach die rein aus der Grundempfindung des Zustandes und des Wortes herausgeborene dramatische Melodie. Freilich steht die musikalische Deklamation noch nicht durchweg auf der nachmals erreichten wunderbaren Höhe der Wahrheit; es fehlt nicht an musikalischen

Phrasen, die nur etwas mühsam mit dem Worte verbunden sind, und denen man es — es sei nur an den Preisgesang zu Ehren der Venus erinnert — ansieht, daß sie unabhängig von den Worten erfunden sein mögen. Andrerseits finden wir aber auch schon eine meisterhafte ausdrucksvolle Deklamation mit melodischer Führung vornehmlich in der Erzählung Tannhäusers von seiner Pilgerfahrt nach Rom, stilistisch die Ausreifung von Eriks Traumerzählung im „Holländer", und ein Stück von mächtig packender Gewalt, das in einem eng verschmolzenen organischen Zusammenhang den eigentlichen Gesang mit dem Rezitativ, der Deklamation, dem Ruf und Schrei vereinigt.

Das Orchester ist gedacht in der üblichen Stärke, die etwa durch Beethovens Symphonien gefordert wurde. Nur legte Wagner schon damals ein besonderes Gewicht auf die erforderliche starke Besetzung der Streichinstrumente, die ihm in Deutschland nirgends ausreichend schien. Er bestimmte seine Forderung genauer dahin, daß er zum mindesten vier gute Bratschisten erwarten müsse. Aber die Orchestersprache selbst ist schon viel blühender und reicher geworden, als sie noch im Holländer gewesen war. Ausdrucksvoller hatte der Meister sie zu reden gelernt, ihre Klänge mit all ihrem Wechsel und der Vielheit des melodischen Tons stehen ihm zur freisten Verfügung, in sie hinein gießt er den vollen Strom der Empfindungen, und auf sein Geheiß weiß sie die geheimsten Seelenregungen deutlich zu künden. Dabei bleibt das Orchester im engsten Zusammenhang mit den Bühnenvorgängen, und begleitet oder verdeutlicht nicht nur jedes Wort, sondern auch jede Gebärde. Was der Sänger mit Ton und Bewegung oder Mienenspiel andeutet, findet in der wogenden Flut der Orchestersprache seine Ausführung. Schon wird dem Meister das Orchester so selbständig, daß er sich getraut, mit seiner Sprache die Handlung auszufüllen und in der Einleitung zum 3. Akt die ganze Romfahrt Tannhäusers zu erzählen. Freilich erschien ihm damals das Wagnis nicht völlig gelungen und er sah sich veranlaßt, das Musikstück von den ursprünglichen 155 auf 92 Takte zu kürzen.

Zwei Hauptthemen: der Pilgergesang und das Venusbergmotiv umschlingen mit ihren gegensätzlichen Klängen das ganze

Tongewebe. Sie verdeutlichen die zwei Welten, zwischen denen der Sänger hin- und hergerissen wird. Aber es fehlt auch nicht an anderen hier und da wiederkehrenden Motiven, die nicht nur die Erinnerung an vergangene Worte oder Vorgänge zurückrufen, sondern in ihrer harmonischen, koloristischen und rhythmischen Umwandlung frühere Stimmungen bedeutungsvoll wieder beleben und zu neuem Ausdruck bringen, wie es der veränderte Fortschritt der Handlung bedingt. Das war denn freilich eine neue Art der Melodienführung, und diese Abwandlung der Motive je nach der augenblicklichen Forderung der seelischen Vorgänge entsprach keineswegs den Regeln der geltenden musikalischen Grammatik. Die unerhört neuen Verbindungen und Wendungen mußten das am Altgewohnten geschulte Ohr empfindlich beleidigen.

* * *

Zur Ouvertüre hat Wagner selbst eine programmatische Erläuterung dargeboten, die im 5. Bande seiner Werke zu finden ist. „Im Beginn führt uns das Orchester allein den Gesang der Pilger vor: er naht, schwillt dann zum mächtigen Ergusse an, und entfernt sich endlich." Es ist der bekannte ergreifende Pilgerchor mit seinen Motiven der Buße und Gnade: „Der Gnade Heil ist dem Büßer beschieden, er geht einst ein in der Seligen Frieden usw." Dann dämmert der Abend. „Wollüstige Jubelklänge dringen an unser Ohr; wirre Bewegungen eines grauenvoll üppigen Tanzes lassen sich gewahren." Das sind die verführerischen Zauber des Venusberges, von dessen verlockendem Sinnenrausche angezogen nun Tannhäuser, der Sänger der Liebe, erscheint und sein jauchzendes Liebesjubellied zum Preise der Göttin anstimmt. Er wird in den tollen trunkenen Wonnejubel des Venusberges mit hineingezogen und leert in höchstem Entzücken den Taumelkelch. Dann verschwindet der tolle Spuk. Nur ein wollüstig klagendes Schwirren belebt noch die Luft. Schon dämmert der Morgen herauf. Aus weiter Ferne läßt sich der wieder nahende Pilgergesang vernehmen. Er nähert sich und schwillt an. Da bricht der Sonne Licht glänzend hervor und das Schwirren und Säuseln

der Lüfte, das uns zuvor wie schauriges Klagegetön Verdammter klang, schwillt zu immer freudigerem Gewoge, zum wonnigen Rauschen erhabener Entzündung an. Es ist — durch die bekannte den ernsten Pilgergesang umtönende Sextolenfigur der Geigen ausgedrückt — der Jubel des aus dem Fluche der Unheiligkeit erlösten Venusberges selbst, den wir zu dem Gottesliede vernehmen. „So wallen und springen alle Pulse des Lebens zu dem Gesange der Erlösung; und beide getrennten Elemente, Geist und Sinne, Gott und Natur, umschlingen sich zum heilig einenden Kusse der Liebe."

In seiner Pariser Bearbeitung, von deren Veranlassung noch die Rede sein wird, hat Wagner die Ouvertüre verkürzt und die Wiederholung des Pilgergesanges weggelassen. Aus dem bacchantischen Jubel des Venusberges leitete die Musik gleich zur ersten Szene über, die nun weiter ausgesponnen wurde und eine größere dramatische Bedeutung erhielt. Wagner selbst hat in Briefen an Liszt und Mathilde Wesendonk ausdrücklich erklärt und geistreich dargetan, daß diese Erweiterung eine innere Notwendigkeit sei und nun erst der Anfang der Oper seine Vollendung erhalte. Wir sehen daraus, daß der Meister auch hier mit vollem künstlerischen Ernste an die ihm ursprünglich von außen aufgedrängte Sache gegangen ist, urteilen dabei aber doch anders als er selbst. Natürlich kann es sich nicht darum handeln, die alte oder die neue Bearbeitung für „besser" zu erklären. Zweifellos hat die Gestalt der Venus durch die Pariser Ergänzung wesentlich an Tiefe gewonnen; aber ebenso zweifellos ist durch die Verlängerung des Eingangs ein gewisses Mißverhältnis in das bis dahin vorhandene Gleichmaß der Teile gekommen, und ebenso hat die ganze Musik an Einheitlichkeit des Stils verloren, dadurch, daß die Orchestersprache der neuen Einfügung nicht mehr die aus den vierziger Jahren, sondern die spätere aus der Tristanzeit war. Hat sich deshalb diese Pariser Bearbeitung trotz des Meisters Wunsch nirgends so recht einbürgern wollen, so werden auch wir von ihr vorerst absehen und den Verlauf der Oper nach der ursprünglichen Ausgestaltung schildern können.

In der ersten Szene stellt die Bühne das Innere des Venus-

berges (Hörselberges bei Eisenach) dar. In der weiten Grotte wird ein sinnbetörendes Bacchanal gefeiert, zu dem die im Vorspiel gebrachten Motive in höchster Steigerung ausgenutzt werden. In dem folgenden Zwiegespräche Tannhäusers mit der Venus kommt die wechselnde Stimmung des Sängers zum Ausdruck, der, des erschlaffenden Sinnengenusses müde, sich nach der Erde zurücksehnt, von der Liebesgöttin neu verlockt und das Jubellied zu ihrem Preise (dem man bei allem Schwunge eine gewisse Trivialität der Melodienführung kaum absprechen wird) anstimmt, aber trotz aller Verführungskünste der schönen Zauberin schließlich sich doch zum raschen Entschlusse aufrafft: „Göttin der Wonne, nicht in dir — Mein Fried', mein Heil ruht in Maria!" Kaum ist dies Wort seinen Lippen entflohen, als mit furchtbarem Schlage der Wonnezauber des Venusberges verschwindet und der Sänger mit einemmal im frühlingsgrünen Thüringertale am Fuße der Wartburg vor einem Marienbilde steht. Der rasche Szenenwechsel mit seinen schroffen Gegensätzen der Szenerie und der Stimmung gehört zu den packendsten Wirkungen, die je auf einer Bühne erzielt wurden, und erreicht das eben nicht nur durch die grelle Verschiedenheit des Bühnenbildes, sondern vor allem durch die tiefe poetische Symbolik, die ihm zugrunde liegt. Nun klingt nicht mehr der lockende Sirenenruf und das Lied zum Preise der Venus, sondern ein junger Hirte bläst lustig auf der Schalmei (Englisches Horn auf dem Theater) seine liebliche Weise zu Ehren der Frau Holda. Die älteren Pilger, auf dem Wege nach Rom, von der Wartburg herkommend, ziehen vorüber und singen ihr frommes Wallfahrtslied. Tief ergriffen sinkt Tannhäuser auf die Knie und bricht in den Dankruf aus: „Allmächt'ger, dir sei Preis! Hehr sind die Wunder deiner Gnade." Er versinkt in brünstiges Gebet. Hornruf verkündigt das Nahen des Landgrafen mit seinen Jagdgästen. Tannhäuser wird erkannt und herzlich begrüßt. Den unsicher und unwillig Weilenden hält Wolfram von Eschenbach fest mit der fesselnden Bitte: „Bleib bei Elisabeth!" Rasch wendet sich der Schuldbeladene der lockenden Zukunft entgegen. In einem herrlichen Sextett, von dessen Schönheit einst sogar die brüllenden Pariser Jokeys auf einen Augenblick ergriffen waren, wird des

Sängers Rückkehr von den Freunden gefeiert. Das lebendige Bild der versammelten, zur Heimkehr gerüsteten Jägerei schließt den ersten Aufzug.

Die Einleitung zum zweiten Aufzuge drückt rauschend jubelnde Freude aus, die uns auch aus der Arie Elisabeths entgegentönt, mit der sie die von ihr lange gemiedene, nun endlich wieder betretene Sängerhalle auf der Wartburg froh begrüßt. Ungestüm stürzt sich Tannhäuser zu den Füßen der Jungfrau, die anfangs in schüchterner Verwirrung vor ihm steht, sich dann aber mit dem Geliebten zum Liebeszwiegesang vereint. Ein strahlendes Liebesmotiv kommt dabei zu reicher Entfaltung. Nachdem die Liebenden sich getrennt, erscheint der Landgraf Hermann und verkündigt mit zarten Andeutungen in heiterer Milde den bevorstehenden Sängerstreit.

Trompetenfanfaren aus dem Burghofe verkünden das Nahen der Edlen und der Sänger. Der Saal füllt sich unter den rauschenden Klängen eines festlichen Marsches, mit dessen Tönen die Worte der eintretenden Grafen, Ritter und Edelfrauen nur recht gequält verbunden sind. Auch die Sänger treten feierlich ein. Dann verkündet in kernigem Basse der Landgraf, wie er, der Beschützer der edlen Sangeskunst, für den heutigen Kampf als Thema das Lied vom Wesen der Liebe und als Preis die Hand seiner Nichte Elisabeth bestimme. Wolfram von Eschenbach beginnt den Reigen und stimmt, von den vollen oder gebrochenen Akkorden der Harfe begleitet, feierlich und ernst sein ausdrucksvolles Lied von der Liebe reinstem Wesen an. Tannhäuser malt in sinnlich lockenden Farben der Liebe wahrstes Wesen. Hitziger wird der Streit, bis endlich Tannhäuser, bei dessen Auftreten schon vorher die alten Venusbergklänge ertönten, vom Taumel übermannt, in höchster Verzückung das Venuslied ertönen läßt mit dem grauenhaften Schlusse: „Armsel'ge, die ihr Liebe nie genossen, zieht hin, zieht in den Berg der Venus ein.“ In Schrecken und Entsetzen eilen die Edelfrauen aus des Sünders Nähe. Mit gezücktem Schwerte drängen die Ritter und Sänger auf den Unseligen ein, ihn zu töten. Da wirft sich mit herzzerreißendem Schreie Elisabeth dazwischen und legt für den Schuldbeladenen ihre Fürbitte ein:

„Ich fleh' für ihn, ich flehe für sein Leben,
Zur Buße lenk' er reuevoll den Schritt!
Der Mut des Glaubens sei ihm neu gegeben,
Daß auch für ihn einst der Erlöser litt."

Da endlich erwacht Tannhäuser aus dem verzückten Trotze, im Ausbruche des zermalmenden Gefühls furchtbarer Zerknirschung sinkt er zusammen, starr vor sich hinblickend, beginnt er mit allmählich immer heftiger gesteigertem Ausdrucke seinem gepreßten Herzen in den Worten Luft zu machen, die nach des Meisters eigenem Ausspruche den Nerv der ganzen ferneren Tannhäuserexistenz ausmachen, und die allein imstande sind, das tiefe Mitleid mit dem Helden in uns wachzurufen, das uns die weitere Teilnahme für ihn erhält:

„Zum Heil den Sündigen zu führen,
die Gottgesandte nahte mir:
doch ach! sie frevelnd zu berühren
hob ich den Lästerblick zu ihr!

O du, hoch über diesen Erdengründen,
die mir den Engel meines Heils gesandt,
erbarm' dich mein, der ach! so tief in Sünden,
schmachvoll des Himmels Mittlerin verkannt!"

Der Landgraf fordert Tannhäuser auf, nicht eher wieder die reine Schwelle seines Hauses und den unentweihten Boden seines Landes zu betreten, bis der Fluch, der auf ihm laste, gesühnt sei; nach Rom zur Bußfahrt weist er den sündigen Sänger. Und wie da der Chor der jüngeren Pilger, die soeben zum Papste aufbrechen, durch die Halle klingt:

„Gesegnet, wer im Glauben treu!
Er wird erlöst durch Buß und Reu!"

sieht Tannhäuser darin eine Mahnung von oben. Ein jäher Übergang nach H-dur kennzeichnet den Strahl schnell erwachter Hoffnung, durch den seine Züge erleuchtet werden. Mit dem Rufe „Nach Rom!" eilt er jäh ab. „Nach Rom!" rufen ihm alle nach und so schließt mit feierlichem Klange dieses großartigste aller Opernfinales, das mehr als tausend Takte umfaßt und in seiner gewaltigen Steigerung einzig dasteht.

Die Einleitung zum 3. Aufzuge schildert Tannhäusers mühselige doch vergebliche Pilgerfahrt nach Rom. Ein feierliches Motiv malt die Pracht und die Gewalt des unerbittlichen Papstes. Wiederholungen früherer Motive weisen auf die Stimmungen der Seelenqual des Büßenden bei dem Gedanken an vergangene Schuld und der Hoffnung auf Gnade, die ihn bis zu des Kirchenfürsten Urteilsspruche erfüllt. Ein Hauch der Schwermut lagert über dem ganzen tief ergreifenden Tongemälde.

Wenn der Vorhang aufgeht, liegt wieder das Wartburgtal vor uns. Aber nicht mehr im goldenen Glanze des Maientages wie im ersten Aufzug, sondern in herbstlicher Färbung. Elisabeth liegt vor dem Marienbilde in stillem brünstigen Gebete. So findet sie der treue, selbstlos verzichtende Wolfram. Wohl kehren die Pilger heim und singen, der empfangenen Gnade froh, ihr Halleluja. Aber vergebens durchspäht die Jungfrau ihre Scharen. Er kehrt nicht zurück! Mit großer Feierlichkeit sinkt sie auf die Knie und stimmt jenes wunderbar rührende Gebet an, mit dem sie sich Fassung und Ergebung erfleht. Langsam steigt sie zur Wartburg empor. Gern möchte Wolfram ihr folgen. Ein kurzes, ergreifendes Zwiegespräch folgt — ohne Worte, nur durch die Sprache des Orchesters ausgedrückt. Elisabeth verschwindet dem Blick. Wolfram sucht für seine kummerbeladene Seele Trost im Liede und haucht sein innerstes Denken, all seinen Verzicht und seine Sehnsucht in dem stimmungsvollen Sange an den Abendstern aus. Vom Klang der Harfe angezogen tritt Tannhäuser heran, in zerrissener Pilgerkleidung, mit bleichen entstellten Zügen. Und nun erzählt er dem bittenden Freunde die Schicksale seiner Romfahrt, all seine dumpfe Zerknirschung, all die tausend erlittenen Qualen der Wanderung, all sein heißes Flehen um Gnade zu des Papstes Füßen, und dann dessen grausamen Fluch. Nun kehrt er, ein Vernichteter, heim, unentsühnt, nur mit dem einen Wunsche, Frau Venus wieder zu finden. Diese ganze Erzählung ist wohl der Höhepunkt der ganzen Oper, so wunderbar ist die Tonmalerei, so dramatisch bewegt die Deklamation der ergreifenden Worte. Des Heimkehrenden Sehnsucht wird erfüllt. Beim Klang der alten lockenden, lüsternen Weisen erscheint in heller rosiger Beleuchtung

die Verführerin und grüßt den ungetreuen Mann mit lachendem Willkommen. Ein kurzes, heftiges Ringen beginnt. Schon ist Tannhäuser daran, sich erneut in die Arme der Zauberin zu stürzen, da tönt von des Freundes Lippen beschwörend das erlösende Wort „Elisabeth". Der Zauber verschwindet. Die Nacht entweicht. Das Morgenrot erleuchtet den Waldgrund. Von der Wartburg her geleitet ein Trauerzug einen offenen Sarg mit der Leiche Elisabeths, deren Herz gebrochen ist. Vor ihr sinkt der zerknirschte, weltmüde Sänger nieder und stirbt mit dem Gebete: „Heilige Elisabeth, bitte für mich!" Zu spät, wie in dem alten Volksliede, kommt die Schar der Pilger mit dem grünenden Stab und verkündigt das hohe Gnadenwunder, wie Gott „den dürren Stab in Priesters Hand" mit frischem Grün geschmückt habe. Zu spät, — aber nicht so, daß der Wanderer wieder in der Frau Venus Bereich geeilt ist, sondern nur so, daß er nicht mehr bei den irdisch Lebenden weilt. So rufen sie, des Wunders und seiner himmlischen Gnade gewiß, auch an den Leichen der beiden im Tode Verbundenen ihr gläubig-hoffendes Halleluja! Und in höchster Ergriffenheit stimmen alle in das erste Gnadenmotiv der Ouvertüre ein, mit dem nun die Oper schließt:

„Der Gnade Heil ist dem Büßer beschieden,
er geht nun ein in der Seligen Frieden!"

* * *

Eine Oper, die in ihrer ganzen dichterischen und musikalischen Gestaltung so anders war, als man das bisher von dieser dramatischen Gattung erlebt hatte, erforderte naturgemäß auch eine ganz andere Art der Aufführung. Kam es doch nicht nur auf den beifallheischenden Kunstgesang einiger Arien und Ensemblestücke und auf eine möglichst glänzende Ausstattung, sondern vor allem auf eine wirklich dramatische und einheitliche Darstellung an, wie man sie bis dahin nur bei dem Schauspiel gewohnt war. Wagner hat später selbst „Über die Aufführung des Tannhäuser" eine Mitteilung an die Dirigenten und Darsteller der Oper drucken lassen, die sich jetzt im 5. Bande seiner Schriften befindet, und in der er vor allem auf ein organisches und harmonisches Zusammen-

arbeiten aller beteiligten Kräfte, des Regisseurs, des Kapellmeisters, des Dekorationsmalers usw. dringt, vornehmlich auch die Opernsänger ermahnt, sich nicht nur als Sänger einzelner Nummern, sondern als Darsteller bestimmter wesenhafter Charaktere zu zeigen, mit den beherzigenswerten Winken: „Derjenige Sänger, der seine ‚Partie' nicht zuerst als Schauspielrolle der Absicht des Dichters gemäß mit entsprechendem Ausdruck zu rezitieren imstande ist, wird jedenfalls auch nicht vermögend sein, sie der Absicht des Musikers gemäß zu singen, geschweige denn überhaupt den Charakter darzustellen." Und weiter: „In meiner Oper besteht kein Unterschied zwischen sogenannten ‚deklamierten' und ‚gesungenen' Phrasen, sondern meine Deklamation ist zugleich Gesang, und mein Gesang Deklamation. Das bestimmte Aufhören des ‚Gesanges' und das bestimmte Eintreten der sonst üblichen ‚Rezitative', wodurch in der Oper gewöhnlich die Vortragsweise des Sängers in zwei ganz verschiedene Arten getrennt wird, findet bei mir nicht statt." Endlich die wichtige Forderung an die Regisseure: „Die szenischen Vorgänge müssen auf das bestimmteste mit den sie begleitenden Tönen des Orchesters zusammenfallen."

Wer mit solchen hochgespannten Erwartungen und Ansprüchen an die erste Aufführung seines Werkes ging, mußte nach Lage der Sache naturgemäß den schmerzlichsten Enttäuschungen ausgesetzt werden. Denn der gewohnte Opernbrauch lief dieser Auffassung einer einheitlichen Gestaltung schnurstracks zuwider. Vor allem waren die Opernsänger durchaus nicht geschult, wirkliche Menschen darzustellen. Sondern ihr Streben ging zumeist lediglich darauf aus, an besonders wirksamen Bravourstellen den Glanz ihrer Stimme und die Kunstfertigkeit ihres Gesanges hervorleuchten zu lassen. Ganz abgesehen davon, daß es ihnen schwer ward, sich mit ihrer Kunst einem organischen Ganzen harmonisch einzufügen und sich der Gesamtwirkung unterzuordnen.

Es war darum ein schweres und von vornherein wenig aussichtsreiches Unternehmen, als der junge sächsische Kapellmeister daran ging, sein durchaus neu empfundenes Werk mit den vorhandenen Mitteln und Kräften in Dresden zur ersten Aufführung zu bringen. An unsäglichen Mühen und hingebender Sorgfalt ließ er es bei der Einstudierung natürlich nicht fehlen. Aber so sehr ihm auch bewährte Sänger mit aller Lust zur Seite stehen

mochten: die Aufgabe war auch den gewiegtesten Darstellern zu neu und ungewohnt, als daß sie sogleich hätte zu des Meisters Beifall gelöst werden können. Die Besetzung war wirklich, wie man heute sagen würde, eine „erstklassige"; zudem stand dem Dirigenten ein vortreffliches Orchester zur Verfügung. Und auch an der Ausstattung war nicht gespart worden. Die Rolle des Tannhäuser übernahm Joseph Tichatschek, den noch nach zwei Jahrzehnten Wagner selbst als „ein Wunder von männlichem und schönem Stimmorgan" loben konnte, und der mit wahrhaft selbstloser und nie versagender Freundesliebe sich des Tannhäusers, ja, der ganzen Wagnerschen Kunst, angenommen hat. Aber sogleich hat auch dieser Tenorist sich nicht in die Doppelseele des Minnesängers hineinversetzen können; und der Ausbruch des bittern Verzweifelns, der tiefsten Zerknirschung, ist ihm immer versagt geblieben. Die Venus wurde der Frau Wilhelmine Schröder-Devrient übertragen. Aber die große Sängerin war doch nur mit halbem Herzen bei der Sache und fand für ihre neue Rolle nicht die charakteristische Gestalt, die sie sonst mit instinktiver Sicherheit zu finden wußte. ‚Sie wisse nichts aus der Rolle zu machen' klagte sie selbst, und das Kostüm, das ihr Wagner aufdrängen wollte, schien ihr auch, als gar zu leicht und luftig, für ihre Figur nicht passend. Sie schrieb damals an einen Freund: „Tannhäuser soll gegeben werden, und wie ich höre, sollen bereits alle Billets für den Raum vergeben sein, in welchem sich die Parteien der Vergangenheit und Zukunft versammeln wollen zu dem großen Kampfe, in welchem womöglich die Asche Glucks, Mozarts usw. in alle vier Winde geblasen werden soll, was aber, trotz aller Posaunen und Trompeten der Zukunftsmusik schwer halten dürfte." Da haben wir also das Wort Zukunftsmusik, mit dem nachmals so schmählicher Mißbrauch getrieben worden ist. Sein Erfinder soll ein Kölner, Professor Bischof, sein, dessen anderes zweifelhaftes Verdienst in einer deutschen Übersetzung jener berüchtigten Ulibischewschen Schrift besteht, in der der Russe dargetan hatte, daß „Beethoven den Niedergang und Verfall der modernen Musik herbeigeführt" habe. Bischof verstand also unter Zukunftsmusik eine verkommene Art von Tonkunst, für die höchstens eine ent-

artete Zukunft Beifall finden könnte. Später hat man die Sache so zu drehen gesucht, als ob Wagner selbst in hochmütigem Stolze dies unselige Wort geprägt habe, und hat daraus Veranlassung zu den ärgsten Beschimpfungen genommen. Noch später ist's ein Wahrwort und Ehrenname geworden! Vorerst freilich nahm's auch Frau Schröder-Devrient in ihren recht ungerechten Auslassungen nur als ein Hohnwort auf, und zeigte damit eben nur das eine, daß sie der Venusrolle, der sie innerlich fremd gegenüberstand, nicht gewachsen war. Den Landgraf Hermann übernahm Wilhelm Dettmer, einer aus jener tüchtigen Mimenfamilie, die seit Jahrzehnten in fortwährender Verjüngung ihre Söhne und Töchter in den Dienst des Dresdner Hoftheaters stellt. Anton Mitterwurzer sang den Wolfram von Eschenbach. Am besten war die Rolle der Elisabeth vertreten. Sie wurde von des Tonmeisters achtzehnjähriger Nichte Johanna Wagner gesungen und zur rechten reinen opferfreudigen Jungfrau gestaltet.

Nach vielen mühsamen Proben, die Wagner leider auch zu manchem schmerzlichen Striche gezwungen hatten, da er immer wieder wahrnahm, wie ihm nur Opernsänger, aber keine Darsteller zur Verfügung standen, ging die Oper zum ersten Male am 19. Oktober 1845 über die Szene. Das Publikum, seit langer Zeit auf das Ereignis vorbereitet und auf seinen Ausgang höchst gespannt, füllte das weite Haus bis zum letzten Platze. Viele Zuhörer waren eigens zu der Vorstellung von auswärts gekommen. An geräuschvollen Beifallsbezeugungen fehlte es nicht. Vor allem wurden die geschlossenen Nummern, wie das Venuslied, der Sang an den Abendstern, der Sängermarsch, die Pilgerchöre laut, teilweise begeistert bejubelt; aber anderes, wie vornehmlich die Einleitung zum 3. Akte und die Erzählung der Romfahrt verfehlte völlig seine Wirkung, so daß der Gesamteindruck wohl der einer höchst beifälligen äußeren Aufnahme, aber doch auch der eines mangelnden inneren Verständnisses war. So wenigstens faßte ihn der Meister selbst auf, der sich von dem rauschenden Jubel nicht darüber hinwegtäuschen ließ, daß er und sein Werk im Grunde nicht begriffen worden war. Er wurde das bedrückende Gefühl vollkommenster Einsamkeit auch dann nicht los, als jede neue Auf-

führung lautere Beifallskundgebungen brachte. Zunächst ward die Oper bis zum Januar des nächsten Jahres achtmal gegeben. Und es ist ein ganz bezeichnendes Merkmal der allgemeinen Volksstimmung, daß sich damals in Dresden ein Männergesangverein unter dem Namen „Tannhäuser" zusammenschloß. An Stelle der Frau Schröder übernahm zum Vorteil der Darstellung Frau Kriete die Rolle der Venus. Am 7. Februar 1847 fand die dreizehnte und vorläufig letzte Aufführung statt. Als dann im August eine neue Reihe von Vorstellungen begann, hatte Wagner den Schluß geändert. Ursprünglich nämlich hatte nur ein fernes Erglühen des Hörselberges stattgefunden, und von der Höhe der Wartburg hatte bloß der herüberhallende Ton der Totenglocke das Ende der Elisabeth angedeutet. Jetzt erst erschien die Venus sowohl wie der Leichenzug wirklich auf der Bühne, wodurch die Deutlichkeit der Vorgänge beträchtlich gewann. Noch im Jahre 1848 ist die Oper häufig in Dresden gegeben worden und dann seit 1852 dauernd auf dem Spielplane geblieben.

Weniger günstig wie das beifallsfreudige Publikum urteilte die Fachkritik über das Werk. Wenn eine wohlwollende Besprechung in der Augsburger Allgemeinen Zeitung im Hinblick auf den damals noch nur andeutenden Schluß nach der ersten Aufführung sagte: „Das Ganze erlischt mehr, als daß es endigt", so können wir das nicht unberechtigt finden. Aber wenn man urteilte, das Lied an den Abendstern sei „zu chromatisch", das Gebet „zu lang", die Tannhäuser-Erzählung „peinlich und abspannend, so daß man sich nach dem Ende sehnt", so haben wir heute für diese und ähnliche Äußerungen kein Verständnis mehr. Freilich forderte man damals von einer Oper leichten Genuß und liebliche Melodien, während Wagner sich an die wache Denkfähigkeit wandte und ebensowohl gespannte Aufmerksamkeit wie innern Anteil an der dramatischen Handlung verlangte. Aber wundern tut es uns doch, wenn ein feinsinniger Musiker wie Schumann an Mendelssohn hat schreiben können: „Die Musik ist um kein Haar breit besser, als Rienzi, eher matter, forcierter". Ja, er hat sogar geurteilt: „Wagner ist kein guter Musiker; es fehlt ihm an Sinn für Form und Wohlklang . . . Die Musik,

abgezogen von der Darstellung (!), ist gering, oft geradezu dilettantisch, gehaltlos und widerwärtig . . . Die Zukunft wird auch über diese richten." Nun, sie hat anders gerichtet, als hier Schumann hoffte, und auch Mendelssohn glauben mochte, der in einem Gewandhauskonzerte am 12. Februar 1846 den Landsleuten Wagners die Ouvertüre zum „Tannhäuser" vorführte, sie aber so ohne jede innere Teilnahme dirigierte, daß sie völlig durchfiel — diese Ouvertüre, die heute zu den volkstümlichsten Konzertstücken gehört. Aber gerade sie, die man eine dramatische Symphonie genannt hat, erregte damals den Zorn der Fachmänner. Moritz Hauptmann, der namhafte Thomaskantor und Musikrezensent, urteilte, sie sei ein ganz verunglücktes, ungeschickt konzipiertes Produkt, ganz gräßlich, unbegreiflich, ungeschickt, lang und langweilig. „Wer so ein Ding machen und stechen lassen kann wie diese Ouvertüre, dessen Künstlerberuf scheint mir sehr wenig entschieden." Wenn R. Wuerst meinte, Wagners Musik anhören zu müssen, komme gleich hinter der Zuchthausstrafe, so ist das ein dummer Witz; aber wie fremd man im allgemeinen der neuen Oper gegenüber stand, beweist die wunderliche Beobachtung, daß sie der Berliner Herr von Küstner „zu episch", ein Dresdner Referent „zu dramatisch" und der Kritiker eines Leipziger Blattes „zu lyrisch" fand!

Gern hätte Wagner eine Aufführung in Berlin durchgesetzt. Aber der dortige Generalintendant wußte ihm keinen besseren Rat zu geben, als das wirklich demütigende Ansinnen: er möge doch einige Stücke aus der Oper für Militärmusik arrangieren, was dann dem Könige während der Wachtparade zu Gehör gebracht werden könne. So werde Se. Majestät die Musik kennen lernen und vielleicht darauf hin die Aufführung befehlen. Friedrich Wilhelm IV. hat den „Tannhäuser" zuerst in Dresden kennen gelernt, wohin er — mit dem dortigen Hofe freundschaftlich und verwandtschaftlich eng verbunden — eigens gefahren war, um im November 1847 mit lebhaftem Interesse die neue vielumstrittene Oper anzuhören. Auf der Bühne seines Opernhauses ist das Werk erst zehn Jahre später herausgekommen.

Inzwischen hatte es seinen Siegesgang über die Bühnen bereits

ein gutes Stück zurückgelegt. Mit besonderem Eifer wurde es in Weimar durch Franz Liszt einstudiert. Dort ging die Oper zum Geburtstag der Großherzogin-Großfürstin Maria Paulowna — derselben fürstlichen Frau, die einst Schiller mit der Huldigung der Künste in Ilm-Athen begrüßt hatte — am 16. Februar 1849 über die Szene, und durch persönliche Vermittlung Genasts war es sogar gelungen, zu dieser Vorstellung für die Titelrolle Tichatschek zu gewinnen. So enthusiastisch wie in Weimar ist der Beifall nirgends wieder gewesen. Und gerade dort wurden verheißungsvolle Entwürfe für die Zukunft geschmiedet. Aber da kamen die Maitage dazwischen, und zunächst blieb der Rest Schweigen.

VI. Lohengrin.

Am Schluſſe ſeines Parcival hatte Wolfram von Eſchenbach noch kurz auf die Geſchichte von des Helden Sohn Loherangrin hingewieſen, der von einem Schwan gezogen in Antwerpen ans Land ſtieg und der Gemahl der vielumworbenen Fürſtin von Brabant unter der Bedingung wurde, daß ſie nicht frage, wer er ſei. Da ſie es dennoch tat, ſo mußte er ſcheiden. Der Schwan mit ſeinem Nachen holte ihn ab und führte ihn wieder heim zum Gral.

In einem bayriſchen Gedichte, das vor 1290 entſtand, wird dieſe Sage von Loherangrin oder Lohengrin ausführlicher erzählt. Über den Beſitz der Fürſtin muß da ein Gottesgericht entſcheiden, weil Friedrich von Telramund, ein Dienſtmann ihres Vaters, behauptet, die Jungfrau habe ihm die Ehe gelobt. Wie nun kein Streiter für Elſa einzutreten wagt, da Friedrichs Arm ſo gefürchtet iſt, erſcheint Lohengrin mit ſeinem Schwan und erſtreitet ſich die Gemahlin in Gegenwart König Heinrich des Voglers. Er nimmt an den Kriegen des Fürſten gegen Ungarn und Muſelmänner teil und lebt lange Zeit glücklich mit Elſa, bis dieſe einſt, von der Gemahlin des Herzogs von Cleve durch zweideutige Reden über Lohengrins Herkunft aufgeſtachelt, ihrem Gemahle die verbotene Frage vorlegt. Lohengrin nennt ſein Geſchlecht. Dann heißt er ſeine zwei Knaben bringen, küßt ſie zum Abſchied und befiehlt Horn und Schwert, das er einſt mitgebracht, ihnen aufzubewahren; der Herzogin läßt er den Ring, den ihm ſeine Mutter gegeben hat. Dann kommt ſein Freund der Schwan wieder mit dem Schifflein und holt ihn zum Gral zurück. Die Herzogin aber klagt ihr Lebenlang gebrochenen Herzens über den Gatten, den ſie durch eigene Schuld verlor.

Das Gedicht, das mit dem falſchen Anſpruch auftritt, von Wolfram von Eſchenbach ſelbſt verfaßt zu ſein, iſt äußerſt breitſchweifig

geschrieben und ungemein ermüdend zu lesen. Doch ist es lehrreich um seiner Schilderung von Einzelheiten des höfischen Lebens willen und weil es allerlei von den Hunnen- und Sarazenenkämpfen zwar umständlich, aber mit starkem Wirklichkeitssinne erzählt. Später wurde es noch durch viele Zutaten erweitert wie ein episches Volkslied und unter dem Namen Lorengel gründlich umgearbeitet.

Die Ausgabe der Dichtung, die Görres im Jahre 1813 veröffentlicht hatte, enthielt in der Einleitung eine reiche, etwas verworrene Gelehrsamkeit. Dann aber haben die Brüder Grimm in ihren deutschen Sagen den Inhalt der mittelalterlichen Quelle in schlichter Einfalt wiedererzählt, und so die Geschichte Lohengrins ihrem Volke neu gewonnen.

Wagner hat die alte Mär zugleich mit dem Sängerkriege 1841 in Paris kennen gelernt. Zuerst stieß ihn die unendliche Weitschweifigkeit der die Einzelheiten in krauser Menge häufenden Darstellung ab. „Erst als der unmittelbare Eindruck dieser Lektüre sich mir verwischt hatte, tauchte der Gehalt des Lohengrin wiederholt und mit wachsender Anziehungskraft vor meiner Seele auf; und diese Kraft gewann von außen her namentlich auch dadurch Nahrung, daß ich den Lohengrinmythus in seinen einfacheren Zügen, und zugleich nach seiner tieferen Bedeutung als das eigentliche Gedicht des Volkes kennen lernte, wie es aus den läuternden Forschungen der neuen Sagenkunde hervorgegangen ist."

So von dem tiefen Sinn der deutschen Sage gefesselt, ging der Meister sofort an ihre dramatische Gestaltung, als er die Arbeit am Tannhäuser vollendet hatte. Aber mit dem Wechsel des Sagenstoffes, der in seiner Seele der schöpferischen Wiedergeburt harrte, war auch die Stimmung seines Gemütes eine andere geworden. Hatte er die Schicksale des Minnesängers in einer leidenschaftlich-erregten, qualvoll-zwiespältigen Sinnesverfassung in Worte und Töne gekleidet, so entstand jetzt die Tragödie des Schwanenritters nach seinem eigenen Geständnis in „sehnsüchtig-ernster Stimmung". Und eben diese Stimmung klingt uns aus jeder Zeile der Dichtung wie aus jeder Weise der Vertonung deutlich und ergreifend entgegen.

Während des Sommeraufenthaltes in Marienbad wurde die

erste Skizze zur Dichtung entworfen, bald darauf binnen wenigen Wochen vollständig in Versen ausgeführt. Als Wagner im Herbst 1845 das vollendete Gedicht seinen Genossen von der Montagsgesellschaft vorlas, erregte es begreiflicherweise die höchste Verwunderung, daß diese vollständig dialogisch hinfließende Tragödie fast ohne jede geschlossene Nummer eine Oper sein sollte. Und Robert Schumann, an der Möglichkeit geeigneter Musik dazu zweifelnd, schrieb von dieser Vorlesung etwas spitzig an Mendelssohn: der Text habe besonders den Malern sehr gefallen. Auch Ferdinand Hiller lobte die schönen Verse und bedauerte nur, daß sie Wagner selbst komponieren wolle, wozu doch seine musikalische Begabung nicht ausreichen werde. Im ganzen waren jedenfalls die Gefährten alle von der Schönheit des Gedichtes überzeugt.

Der Kompositionsentwurf zur Musik entstand dem Meister während der ländlichen Sommerwochen in Groß-Graupa. Vom September 1846 bis zum August 1847 wurde dann dieser Entwurf ausgeführt, zuerst der dritte Akt, darauf der erste und der zweite. In den folgenden Wintermonaten wurde das Werk instrumentiert und Ende März 1848 war es vollendet.

Der erste überraschende Eindruck, den damals die künstlerisch empfindenden Freunde der Tafelrunde im Engel am Dresdner Postplatz mit verwundertem und bewunderndem Genießen erlebten, ist uns in dieser Ursprünglichkeit versagt; aber auch wir Nachgeborenen erfreuen uns jedesmal von neuem an der machtvollen Schönheit dieser Dichtung, und bewundern die Ruhe und Ausgeglichenheit ihrer ganzen Anlage ebensowohl wie die wahrhaft klassische Reinheit ihrer dramatischen Architektur. Mit staunenswerter Kunst ist es dem Tondichter gelungen, die unleidlich weitschweifige Überlieferung des Mittelalters zu wenigen lebensvollen Bildern zu verdichten, die tief ergreifende tragische Handlung aus dem überladenen Stoffe herauszuschälen und zu verklären. Dazu bot er ein prächtiges farbenreiches Bild der Kultur des 10. Jahrhunderts. Er sagte selbst: „Um die Gestalt des Lohengrin ganz nach dem Eindrucke, den sie auf mich gemacht, künstlerisch mitzuteilen, verfuhr ich mit noch größerer Treue als beim Tannhäuser in der Darstellung der historisch sagenhaften Momente.“ So vertiefte er sich

in die Sagenforschung, die deutsche Volksart, die Eigentümlichkeit von Sprache, Sitte und Brauch, und besaß dann die Fertigkeit, die Ergebnisse dieser eingehenden und mühseligen Studien wirklich plastisch zu einem Gesamtgemälde zu gestalten, das mit unmittelbarer Wahrheit wirken muß. Das Gerichtsverfahren und der Gotteskampf mit all dem üblichen Formelwesen, Hochzeitsfest und Burgleben, Aufruf und Aufzug des Heerbanns: alles ersteht glaubhaft vor unseren Augen, ohne trivial zu wirken oder durch gelehrtes Beiwerk entstellt zu sein. Und dieses ganze lebendige Bild hebt sich kräftig ab von dem zeit- und religionsgeschichtlichen Hintergrund, der das Ganze erst zu vollster Wirksamkeit zusammenschließt. Der reichsgeschichtliche Zeitpunkt ist das Erscheinen König Heinrichs I. in Antwerpen, der dort die Brabanter zum Feldzug gegen die Hunnen und damit zum Anschluß an das Reich gewinnen will. Religionsgeschichtlich ist ein Zeitraum gewählt, in dem das junge Christentum noch mit dem Götterglauben der Väter im harten Streite liegt. In dieser lebendig dargestellten Umwelt erfüllt sich nun das tragische Geschick Lohengrins und Elsas.

Wagner hielt selbst — auch noch, nachdem er sein Trauerspiel „Tristan und Isolde" verfaßt und vertont hatte — den „Lohengrin" für das „allertragischste Gedicht". Er fand darin die ungeheure Sehnsucht verkörpert, die nach selbstloser Liebe drängt und sie nicht findet. Lohengrin sucht — so sagt der Dichter selbst — wie der sich im reinen Äther nach Erdenliebe sehnende Zeus, wenn er zur Semele herabsteigt, die unbedingte Liebe, das Weib, das den Geliebten um seiner selbst willen liebt. Um des Meisters eigene Worte anzuführen: „Lohengrin suchte das Weib, das an ihn glaubte; das nicht früge, wer er sei und woher er komme, sondern ihn liebte, wie er sei und weil er so sei, wie er ihm erschiene. Er mußte deshalb seine höhere Natur verbergen, denn eben gerade in der Nichtoffenbarung dieses höheren Wesens konnte ihm die einzige Gewähr liegen, daß er nicht um dieses Wesens willen nur bewundert und angestaunt oder ihm anbetungsvoll demütig gehuldigt würde, wo es ihm eben nicht nach Bewunderung und Anbetung, sondern nach dem Einzigen, was ihn aus seiner Einsamkeit erlösen, seine Sehnsucht stillen konnte, nach Liebe,

nach Geliebtsein, nach Verstandensein durch die Liebe verlangte. Mit seinem höchsten Sinnen, mit seinem wissendsten Bewußtsein wollte er nichts anderes werden und sein, als voller, ganzer, warm empfindender und warm empfundener Mensch, also überhaupt Mensch, nicht Gott ... So ersehnte er sich das Weib, — das menschliche Herz. Und so stieg er herab aus seiner wonnig-öden Einsamkeit, als er den Hilferuf dieses Weibes, dieses Herzens, mitten aus der Menschheit da unten vernahm. Aber an ihm haftet unabstreifbar der verräterische Heiligenschein der erhöhten Natur; er kann nicht anders als wunderbar erscheinen; das Staunen der Gemeinheit, das Geifern des Neides, wirft seine Schatten bis in das Herz des liebenden Weibes; Zweifel und Eifersucht bezeugen ihm, daß er nicht verstanden, sondern nur angebetet wurde, und entreißen ihm das Geständnis seiner Göttlichkeit, mit dem er vernichtet in seine Einsamkeit zurückkehrt."

Diesem tragischen Helden gegenüber steht nun Elsa, „das weiblichste Weib", das in sich das unabweisliche Bedürfnis fühlt, jedes Glück und alles Leid mit ihm zu teilen, ohne irgendwelchen Schatten zwischen des Gatten Herz und ihrem eigenen dulden zu können. So aus vollster Hingebung, in ihrer qualvollen Herzensnot, stellt sie die verbotene verhängnisvolle Frage. Und die hingebendste Liebe wird so zur tragischen Schuld. Es ist daher so unrecht nicht, wenn behauptet wurde, der eigentliche Schauplatz des Dramas sei Elsas Herz mit seinem Widerstreit der Empfindungen, die doch nur eine Quelle: die Liebe, haben. Aber ihrer träumerisch-frommen liebevollen Seele fehlt das tiefste Verständnis für den Geliebten und das höchste Vertrauen. So scheitert die ihr Recht fordernde „am Sinnlichen haftende irdische Liebe (Elsas) an dem erhabenen Idealismus einer übermenschlichen, mächtig zur Erde niederneigenden Liebe (Lohengrins)."

Das Gegenpaar Telramund und Ortrud ist dem Paare Lysiart und Eglantine in Webers „Euryanthe" verwandt, welche Oper ja überhaupt auf Dichtung und Musik des „Lohengrin" nicht ohne anregenden Einfluß geblieben ist. Telramund, ein Held im Kampfe, aber von seiner dämonischen Frau beherrscht. Diese — Ortrud — keine schwarzlockige Intrigantin, sondern eine rothaarige Friesin,

die mit stolzem Mute nicht nur für sich, sondern auch für ihre Götter streitet, und nur durch ein Wunder überwunden und gebrochen werden kann.

Die musikalische Ausgestaltung der Oper zeigt noch einen Schritt vorwärts auf der Bahn zum späteren Musikdrama, demnach auch einen Fortschritt gegenüber dem „Tannhäuser", der das alte Opernkleid noch nicht völlig abgestreift hatte. Hier erst ist der Meister vollkommen bewußt seiner künstlerischen Ausdrucksmittel mächtig geworden. Mit allen herkömmlichen äußerlichen Formen, die bisher noch die Freiheit seines Schaffens beengten, hat er endgültig gebrochen. Der alte Unterschied zwischen rezitativisch-deklamatorischem und lyrischem Gesange ist ganz aufgehoben; die Szenen und Akte sind in einem ununterbrochenen, mächtig und breit dahinströmenden Flusse durchkomponiert. Er erklärte: „Die Melodie mußte ganz von selbst aus der Rede entstehen; für sich als reine Melodie durfte sie gar keine Aufmerksamkeit erregen, sondern dies nur so weit, als sie der sinnlichste Eindruck einer Empfindung war, die eben in der Rede deutlich bestimmt wurde ... Jede der Hauptstimmungen mußte auch einen bestimmten musikalischen Ausdruck gewinnen, der sich der Gehörempfindung als ein bestimmtes musikalisches Thema herausstellte. Hieraus gestaltete sich ganz von selbst ein jederzeit charakteristisches Gewebe von Hauptthemen, das sich nicht über eine Szene (wie früher in einzelne Operngesangstücke), sondern über das ganze Drama, und zwar in innigster Beziehung zur dichterischen Absicht, ausbreitete." In diesen Worten haben wir erneut des Meisters eigene Deutung von dem, was man nachmals ‚Leitmotive' genannt hat, von denen also wiederholt gesagt werden muß, daß sie nicht etwa eine bestimmte Person oder auch einen bestimmten Gegenstand (etwa den Schwan) abmalen sollen, sondern daß sie als Angelpunkte der dramatischen Handlung musikalische Symbole der dramatischen Ideen sind, als deren sichtbare Träger jene Personen oder Dinge erscheinen.

Wie im „Tannhäuser", sind es auch hier zwei Gruppen von Motiven, die mit ihren Veränderungen, Abwandlungen und Ausführungen dieses Tongewebe bilden, und die den Gegensätzen im Drama selbst entsprechen. Auf der einen Seite die Motive, welche

sich um den Gral und seinen Ritter gruppieren, auf der andern die musikalischen Symbole, die den Gesinnungen und Absichten der feindlichen Partei entsprechen. In der Mitte steht das Verbotmotiv, das in der Oper in den verschiedensten Färbungen und an den verschiedensten Stellen mit eindringlicher Bedeutung als Mahnung, Warnung, Drohung usw. erscheint.

Im vollkommensten harmonischen Gleichgewicht zueinander stehen im „Lohengrin" Wort, Ton, Gesang, Deklamation, Orchester, Chor. Die vollendete Einheitlichkeit der sehnsüchtig ernsten Stimmung, die von der ersten bis zur letzten Note das ganze Werk durchwaltet, trägt nicht zum wenigsten zu der immer wieder beobachteten Tiefe und Nachhaltigkeit seines Gesamteindruckes bei. Der Grundcharakter des Geheimnisvollen und Wunderbaren, der die Phantasie des Zuhörers bannt und in ihm selbst eine so schwärmerische Stimmung auslöst, daß er wie traumhaft entrückt wird, ist geradezu unübertrefflich festgehalten und durchgeführt. Franz Liszt, der über „Lohengrin" die treffendsten Worte geschrieben hat, sagt darüber: „Die Musik dieser Oper hat als Hauptcharakter eine solche Einheit der Konzeption und des Stils, daß es in derselben keine melodische Phrase und noch viel weniger ein Ensemblestück oder überhaupt eine Stelle gibt, welche getrennt vom Ganzen in ihrer Eigentümlichkeit und in ihrem wahren Sinne verstanden werden kann. Alles verbindet, alles verkettet, alles steigert sich. Alles ist mit dem Gegenstande auf das engste verwachsen und kann nicht von demselben losgelöst werden."

Man hat dieses Drama eine Choroper genannt. In der Tat sind in ihm zahlreiche Chöre enthalten. Aber es sind nicht einzelne Nummern an herkömmlicher Stelle mit allgemeinem Inhalt, sondern sie erwachsen natürlich und notwendig dem Gange der Handlung und wahren durchaus den dramatischen Charakter. Ähnlich wie der Chor im antiken Trauerspiele begleiten sie als das Volk mit ihrer Teilnahme alle Vorgänge des Dramas. Dabei lehnen sie sich, wie in dem bekannten lieblichen Brautchore, mit Geschick an den Volkston an.

Das Instrumentalorchester der Beethovenzeit ist im „Lohengrin" koloristisch ergänzt. Jede Instrumentenart ist dreifach geteilt.

Dadurch ermöglichte es Wagner, jeden Akkord mit je einem Instrumentalkörper bald hell, bald dunkel, aber immer den vollen Akkord mit denselben Klangfarben ertönen zu lassen, und die thematische Verarbeitung der Hauptmotive noch sinnvoller und vielgestaltiger durchzuführen. Die engsten Beziehungen der orchestralen Musik zu dem poetischen Gehalt und zu dem dramatischen Fortgang der Handlung werden dabei immer geistreicher gestaltet und reicher verwendet. Natürlich ist es feinerwogene Absicht, wenn Elsas Erscheinen fast regelmäßig mit dem sanften Klange weicher Holzblasinstrumente zusammenfällt, während die Anklänge an das Gralsrittertum kriegerisch und milde zugleich von Hörnern und Trompeten charakterisiert werden, und König Heinrichs Auftreten von Posaunen und Trompeten begleitet wird.

* * *

Das Vorspiel ist keine eigentliche Ouvertüre, sondern ein freies symphonisches Stück auf dichterischer Grundlage. Es ist eins der herrlichsten und einheitlichsten Tongedichte, die Wagner je ersonnen hat. Er hat selbst eine programmatische Erläuterung dazu geboten (Band 5, Seite 179 seiner Schriften). Danach hat der Tondichter als Einleitung für sein Drama die wunderwirkende Darniederkunft des Grales im Geleite der Engelschar und die Übergabe dieses heiligen Gefäßes an hochbeglückte Menschen darstellen wollen. Achtfach geteilte Geigen, die in den höchsten Lagen langgezogene Töne anstimmen, malen geradezu wahrnehmbar im Beginne den hellsten Glanz des klaren blauen Himmelsäthers. „In unendlich zarten Linien zeichnet sich mit allmählich wachsender Bestimmtheit die wunderspendende Engelschar ab, die, in ihrer Mitte das heilige Gefäß geleitend, aus lichten Höhen unmerklich sich herabsenkt.“ Je näher die himmlischen Boten zur Erde kommen, um so größer die Wonne rings umher. „Und als endlich das heilige Gefäß selbst in wundernackter Wirklichkeit entblößt und deutlich dem Blicke des Gewürdigten hingereicht wird; als der ‚Gral‘ aus seinem göttlichen Inhalte weithin die Sonnenstrahlen erhabenster Liebe, gleich dem Leuchten eines himmlischen Feuers aussendet, so daß alle Herzen rings im Flammenglanze der ewigen

Glut erbeben: da ſchwinden dem Schauenden die Sinne; er ſinkt nieder in anbetender Vernichtung." Das iſt der Höhepunkt des Tongemäldes; bei der vierten Wiederholung des Gralsmotivs, das bis dahin in immer volleren Tönen und in ſtets reicherer Inſtrumentierung erklungen iſt, ſetzen in vollſter Mächtigkeit die Trompeten und Poſaunen ein. „In keuſcher Freude ſchwebt nun, lächelnd herabblickend, die Engelſchar wieder zur Höhe, den Quell der Liebe, der auf Erden verſiegt, führte ſie von neuem der Welt zu, den ‚Gral' ließ ſie zurück in der Hut reiner Menſchen, in deren Herzen ſein Inhalt ſelbſt ſegnend ſich ergoſſen: und im hellſten Lichte des blauen Himmelsäthers verſchwindet die hehre Schar, wie aus ihm ſie zuvor ſich genaht." Dieſes allmähliche Entſchweben ſchildert die Muſik durch eine ſtetige Abſchwächung der Tonfluten, die ſchließlich in höchſter Lage mit dem 76. Takte leiſe verhallen.

Der erſte Aufzug zeigt eine Aue am Ufer der Schelde bei Antwerpen. König Heinrich ſitzt, von ſeinen Rittern umgeben, unter einer mächtigen, alten Eiche. Ihm gegenüber ſtehen die brabantiſchen Grafen und Edlen. Der Königsruf wird von vier Bläſern angeſtimmt. Der Heerrufer fordert den Frieden und bietet den Willkommen des Tages. König Heinrich ruft die Brabanter in markigen Worten zum Kampf gegen die Ungarn auf und beklagt dann den Bruderzwiſt, der unter ihnen wütet. Friedrich von Telramund erhebt daraufhin in ſteigernder trotziger Heftigkeit die Klage gegen Elſa von Brabant und zeiht ſie des Brudermordes. Der König ordnet deshalb unter den herkömmlichen feierlichen Bräuchen das Gericht an. Die Beklagte wird gerufen. Elſa, in ruhiger Verklärung vor ſich hinblickend, erzählt ihren Traum von dem Ritter (hier ertönt zum erſten Male das ritterlich bewegte Lohengrinmotiv), den ſie in ſchwärmeriſcher Verzückung geſehen hat und auf deſſen Beiſtand ſie nun warten will. Nun wird mit gemeſſenen Klängen das Gottesgericht berufen. In ſteigender Inbrunſt ſendet Elſa ihr Gebet nach oben. Wie ſie in höchſter Not ihr Flehen ausſtrömt und doch ihr Unterliegen ſicher zu ſein ſcheint, naht ſich der Nachen, vom Schwane gezogen, mit dem in ſilberne Waffenrüſtung gekleideten Lohengrin. Der Wechſel der Empfindungen in den Seelen der Beteiligten, ihr düſterer Ernſt und dann ihr verzücktes

Schauen, die aufs höchste getriebene Spannung der Zuschauer, die von Augenblia zu Augenblick sich steigernde Erwartung bis zum lauten Jubelrufe, mit dem der gottgesandte Held von den Männern und Frauen begrüßt wird, ist meisterhaft durchgeführt und erhält dadurch einen passenden Abschluß, daß das begeisterte rauschende Jauchzen mit einem Male den leisen Tönen weicht, in denen Lohengrin von seinem Schwane rührenden Abschied nimmt. Und es ist nicht nur den Leuten auf der Bühne, sondern auch dem schauenden und lauschenden Publikum aus tiefster Seele gesungen, wenn die ganze mit unvergleichlicher Kunst herbeigeführte Stimmung sich in die Worte kleidet:

„Wie faßt uns ein selig süßes Grauen!
Welch' holde Macht hält uns gebannt!"

Lohengrin erbietet sich, für Elsa den Gotteskampf zu streiten. Da klingt zum erstenmal das Warnungsmotiv zu den in steigender Dringlichkeit wiederholten Worten:

„Nie sollst du mich befragen,
noch Wissen's Sorge tragen,
woher ich kam der Fahrt,
noch wie mein Nam' und Art!"

Elsa gelobt, dieses Stillschweigen zu bewahren. Das rasche Bekenntnis ihres Ritters, der ergriffen und entzückt ausruft: „Elsa, ich liebe dich!" darf nicht nur nach dem Sinn der Worte gemessen werden, die diesen plötzlichen Liebesausbruch etwas unwahrscheinlich erscheinen lassen. Es findet vielmehr seine Begründung in der vorhergegangenen, den ganzen Vorgang begleitenden Musik, die das, was mit wenig Worten gesagt worden ist, durch Töne ergänzt und erläutert, so eine seelenvolle Schilderung dieser innerlichsten Herzensregungen bietend. Damit verliert die Liebeserklärung das Unvermittelte und erweist sich als ein naturgemäßer Ausbruch geheimster, wohlberechtigter Empfindungen.

Der Kampfplatz wird abgemessen, der Heerrufer verkündigt des Streites Regeln. Mit feierlich erhabenen Klängen singt der König das Gebet um Gottes Urteil. Elsa und Lohengrin, Ortrud und Telramund, zuletzt alle Männer stimmen andächtig und kräftig ein. Im Streite wird Telramund besiegt. Lohengrin schenkt ihm

hochsinnig das Leben. In begeisterten Jubelweisen klingt der erste Aufzug aus.

Düster beginnt der zweite. Es ist Nacht. Auf den Stufen der Münsterpforte sitzen Telramund und Ortrud. Eine dumpfe grollende Baßmelodie malt die trotzige Stimmung der zwei Verdammten. Im lebhaft sich steigernden Zwiegespräch weiß Ortrud ihren verzagenden Gemahl zu neuem Mut und zu neuen Listen anzustacheln. Die Szene gehört zu denen, die man anfangs besonders lang gefunden hat, aber gerade sie ist von hervorragend charakteristischer Ausgestaltung und entwickelt ein grausiges Seelengemälde von höchster Wahrheit. Elsa erscheint auf dem Söller der Kemenate, und nun folgen unmittelbar auf die vorangegangenen Klänge des leidenschaftlichen Racheschwures die süßen Töne ihres jungfräulichen Glücksgesanges. Schauerlich und klagend hallt der Ruf der Ortrud durch die Nacht. Die Arglistige weiß Elsas leicht betörtes Herz mit beweglichen Worten rasch zu ihren Gunsten zu stimmen und wird von der in ihrem Liebesglücke Seligen freundlich aufgenommen. Ehe die fürchterliche Friesin zur Tür hineinschreitet, ruft sie Wodan und Freia an, ihr Trug und Heuchelei zu segnen, daß ihre Rache glücklich sei. So zieht das Unheil in das Haus.

Der Tag bricht an. Im Burghofe beginnt das frühe Leben. Der Heerrufer verkündet den erschienenen Männern das Hochzeitsfest des Schützers von Brabant. Telramund mischt sich in die Reihen der Edlen und sucht Mißvergnügte für sich zu gewinnen.

In feierlichem Brautgang, unter weichen, festlichen Klängen schreitet Elsa zum Münster. Als sie eben den Fuß auf die erste Stufe der Treppe setzen will, läßt Ortrud ihre Mäßigung fahren und sucht sich den Vortritt zu erzwingen. Hier hat Wagner das Motiv aus dem gleichen Streit der beiden Königinnen im Nibelungenliede entnommen und geschickt für sich verwertet. Ortrud höhnt über den namenlosen Freier, Telramund weiß in Elsa den Zweifel zu stärken. Lohengrin tritt ritterlich stolz dazwischen. Elsa sinkt vertrauend an seine Brust. So findet das düstere Zwischenspiel seinen Abschluß und der lange unterbrochene Gang zum Münster wird beendet. Die Orgel ertönt aus dem Dome, Glockengeläute erklingt. Unter feierlichem Geleite führt der König das

Brautpaar die Stufen hinauf. Da fällt Elsas Blick von der Höhe der Treppe herab noch einmal auf Ortrud, die ihre Hand drohend emporstreckt. Gleichzeitig tönt mitten in den Jubel hinein das Frageverbotmotiv im stärksten warnenden Klange. Elsa schmiegt sich ängstlich an Lohengrin und betritt die Kirche. Aber das düstere Erklingen der bekannten Töne hat auch des Zuschauers Blick zu der Friesenfürstin gewendet und er ahnt, daß ihre List gelingen wird.

Eine einleitende Musik zum dritten Aufzuge schildert das prächtige Rauschen des Hochzeitsfestes. Als der Vorhang aufgeht, stellt die Bühne das Brautgemach dar. Der Brautzug nähert sich. Die Neuvermählten ziehen ein, der berühmte liebliche Brautchor wird angestimmt. Nun beginnt das wonnevolle Liebesgespräch des jungen Paares mit der ganzen berauschenden Kraft seiner süß entzückenden Weisen. Nie ist Liebesglück wohllautender, schmeichelnder in Wort und Ton gesungen worden. Aber die Saat des Mißtrauens keimt in Elsas Seele. Die weichen Klänge brechen ab, ein Drängen und Forschen beginnt. Vergeblich ertönt das Frageverbot mit klagendem Klange. Die Unselige läßt sich durch Lohengrins tröstenden Zuspruch nicht beschwichtigen, sie stellt die verhängnisvolle Frage:

„Unselig holder Mann,
hör', was ich dich muß fragen!
Den Namen sag' mir an!
Woher die Fahrt? Wie deine Art?"

Kaum ist das verbotene Wort ihren Lippen entflohen, als Telramund mit vier brabantischen Edlen hereinstürmt, um den verhaßten Nebenbuhler zu ermorden. Elsa reicht dem Gatten selbst das Schwert. Lohengrin streckt den Meuchelmörder mit einem Schlage zu Boden und heißt die Leiche vor des Königs Gericht zu tragen. Wie herzbrechend klingt nun — von der weichen, süßen Liebesweise schüchtern umspielt — sein Ruf „Weh! Nun ist all unser Glück dahin!"

Der Vorhang fällt. Eine kriegerische Musik ertönt. Die Bühne zeigt darauf wieder die Aue am Ufer der Schelde wie im ersten Aufzuge. Wagner hat das gern getan und oft den Schau-

platz seines dritten Aufzuges und damit der Schlußvorgänge mit dem des Handlungsanfangs gleichgesetzt. So auch im „Holländer", im „Tannhäuser", im „Rheingold", in der „Götterdämmerung", im „Parsifal".

Die einzelnen Haufen des brabantischen Heerbanns ziehen unter ritterlichen Klängen auf die Bühne. Der König erscheint. Die vier Edlen bringen Telramunds Leiche. Auch Elsa tritt schwankenden Schrittes auf, von dem Klange des Frageverbots begleitet. Endlich zeigt sich Lohengrin; wie ein strafender Gott furchtbar und vernichtend streng erhebt er vor dem Könige die Anklage gegen Elsa; dann beginnt er, in feierlicher Verklärung vor sich hinblickend, die Erzählung von seiner Herkunft und seinem Namen. Und endlich bricht seine göttliche Strenge in den allermenschlichsten Schmerz zusammen mit der Klage: „Ach, Elsa, was hast du mir angetan!" Allen bestürmenden Bitten zum Trotz beharrt er bei seinem Abschied. Schon naht der Schwan, den Säumigen zum Gral zurückzuführen. Wehmütig begrüßt der Ritter das Tier und verkündigt der staunenden Elsa, wie ihr totgeglaubter Bruder zu ihr zurückgekehrt sein würde, wenn sie nur ein Jahr lang ihre schweigend vertrauende Treue bewährt hätte. Wie er im Begriff ist, abzufahren, bricht Ortrud in stolzen Jubel aus: sie hat an dem Kettlein, mit dem der Schwan den Nachen zieht, erkannt, daß der getreue Vogel niemand anders ist, als der Erbe von Brabant, den sie einst selbst zum Schwan verwandelt hatte, um sich seiner zu entledigen und für sich und den Gatten die Bahn zum Throne frei zu machen. Schon scheint so der Sieg der Heidin zuzufallen und die alten Götter zeigen ihre alte Macht. Da senkt sich Lohengrin dicht am Strande zu einem stummen Gebete feierlich auf die Knie. Und was er von oben erfleht, wird ihm gewährt. Eine weiße Taube schwebt herbei. Da löst Lohengrin dem Schwane die Kette, worauf dieser sogleich untertaucht: an seiner Stelle erscheint ein Jüngling, der nun entzauberte Gottfried. So hat das Brabanter Land nun doch den angestammten Herzog erhalten. Den entstehenden Tumult benutzt Lohengrin rasch zur Abfahrt. An Stelle des Schwans zieht die Taube den Nachen, und bald entschwindet Kahn und Ritter den Blicken. In Gottfrieds Armen

gleitet Elsa entseelt zu Boden. Noch einmal klingt breit und mächtig anwachsend, jetzt wie eine hohe selige Verheißung, das Gralsmotiv, mit dessen zauberisch himmlischen Tönen das Vorspiel geheimnisvoll begann, und damit klingt die ganze Oper aus.

* * *

Wagner hätte sein neues Werk natürlich am liebsten in Dresden zum ersten Male über die Bühne gehen sehen und hatte dafür wohl schon die Besetzung mit den bekannten Kräften im Sinn. Doch wurde dieses Vorhaben durch die eingetretenen Wirrungen vereitelt. So lenkte er sein Augenmerk auf Berlin und schrieb damals: „Geht's in Berlin mit dem Rienzi, wie ich hoffe, so folgt dort der Lohengrin zunächst nach." Aber auch diesem Plane stemmte sich die Ungunst der Verhältnisse entgegen. Denn inzwischen war der Dresdner Maiaufstand mit allen seinen üblen Folgen vor sich gegangen. Es schien zunächst, als sei das ganze Werk umsonst geschaffen worden.

Da fiel am Ende seines Pariser Aufenthalts, als er krank, elend und verzweifelnd vor sich hinbrütete, des Meisters Blick auf die schon fast vergessene Partitur. „Es jammerte mich plötzlich, daß die Töne aus dem totenbleichen Papier heraus nie erklingen sollten: zwei Worte schrieb ich an Liszt, deren Antwort keine andere war, als die Mitteilung der — für die geringen Mittel Weimars — umfassendsten Vorbereitungen zur Aufführung des Lohengrin." Von Thun aus sandte Wagner am 2. Juli 1850 das Textbuch an den selbstlosen Freund. Und nun begann in Weimar eine arbeitsreiche Rüstzeit. Die Intendanz spendete zur neuen Ausstattung der Oper die für thüringische Kleinstaatverhältnisse damals unerhört große Summe von 2000 Talern. Der Intendant selbst, Herr von Zigesar, wandte dem Vorhaben seine regste innere Teilnahme zu. Vor allem aber war Franz Liszt die treibende Kraft in diesen Vorbereitungen. War es ihm doch Herzenssache, das neue Werk so stilvoll wie möglich nach des Meisters Absichten aufzuführen. Die Proben begannen. Das gesamte Bühnenpersonal war mit ganzer Liebe dabei. Neben dem Kapellmeister Liszt betrieb vor allem der Schauspieler und Regisseur Genast den Fortschritt der Einübung. Briefe

gingen zwischen ihm und dem Tondichter in Menge hin und wieder. Gar zu gern hätte Wagner selbst den Proben beigewohnt; wußte er doch, daß es sich um etwas ganz Neues handle und daß sein eigener persönlicher Einfluß auch durch den besten Willen und die größte Opferfreudigkeit der Freunde nicht völlig zu ersetzen war. Einen Versuch machte er, durch Vermittlung des ihm wohlgesinnten Großherzogs Karl Alexander den Bann brechen zu lassen. Er wäre ja auch damit zufrieden gewesen, im tiefsten Inkognito nach Weimar zu gehen. Aber die Politik war mächtiger als sein Wunsch und des Fürsten Gunst. So mußte er sich damit begnügen, durch Briefe unterweisend und anfeuernd auf die Einstudierung einzuwirken. Über alles gab er seine Absichten und Wünsche kund; Zeitmaß, Inszenierung, Gesang — über jedes einzelne gab er Auskunft und Vorschrift. Und als die Künstlerschar begann, über Länge und Schwierigkeit der Rollen zu klagen und nach Kürzungen zu rufen, hat der Meister mit drohendem Ungestüm sich jede Verstümmelung seines Werkes verbeten, davon überzeugt, daß bei wirklich guter künstlerisch-dramatischer Darstellung im Publikum keine Langeweile aufkommen könne. Nur einen Strich hat er erlaubt, und später wurde die Erlaubnis zum Gebot: die Lohengrin-Erzählung am Schlusse des dritten Aufzugs erschien ihm selbst zu weit ausgesponnen und darum den Ausgang allzu sehr verzögernd; ihr zweiter Teil dürfe und solle fortbleiben. Und so ist er für immer fortgefallen, nachdem er nur einmal in Weimar gesungen worden war.

Achtunddreißig Proben wurden gehalten. Dann kam der Tag der Aufführung. Es wurden in den letzten Augusttagen des Jahres 1850 allerlei Feste gefeiert, die mit dem am 25. August enthüllten Herderdenkmal zusammenhingen. Ihr Abschluß sollte am Goethetage gemacht werden. Und dazu hatte man den „Lohengrin" ausersehen.

Mit fieberhafter Spannung hatte der Meister von fern die Vorbereitungen verfolgt und wartete nun auf die Nachricht über den Erfolg seines Schmerzenskindes. Er schrieb: „Ich werde den Tag und Abend des 28. mit meiner Frau allein auf dem Rigi zubringen." Während er dort oben, ein Geächteter, auf dem Schweizer Berge weilte, zog in Weimar eine dicht gedrängte erlesene

Hörerschar in die Wunderwelt des „Lohengrin", lauschte mit atemloser Andacht und kargte nicht mit den rauschendsten Beifallsbezeigungen. So wurde der 28. August 1850 zum großen Siegestage für Weimar und Wagner zugleich, und die ruhmvolle Vergangenheit verband sich ahnungsvoll mit der großen Zukunft zu schönstem Vereine. Unter Liszts begeisterndster und verständnisinniger Leitung schwang sich die Künstlerschar des kleinen Hoftheaters zu höchster Kunstleistung auf. Der eigentlichen Aufführung ging ein schwungvoller Prolog Dingelstedts zum Goethetage voraus. Dann sang der Tenorist Beck den Lohengrin; Telramund fand seine erste und zugleich unübertroffene Gestaltung in Fedor von Milde; Elsa wurde von der jugendlichen Rosa Agthe mit allem Liebreiz und aller Innigkeit ihres Wesens dargestellt. Daß die Oper dann in derselben Spielzeit fünfmal in Weimar aufgeführt werden konnte, galt für die damaligen Verhältnisse dort geradezu für ein schier unbegreifliches Wunder.

Franz Liszt hat noch mehr getan, als mit seinem Dirigentenstabe das Werk des großen Freundes zur ersten siegreichen Aufführung zu bringen. Er hat bald darauf auch zur Feder gegriffen und über diese romantische Oper einen begeisterten Aufsatz geschrieben.*) Darin ist über den „Lohengrin" das Beste und Schönste gesagt, was je zu seinem Ruhme gesprochen wurde, und neben der feinsinnigen dichterischen und musikalischen Zergliederung des Werkes finden sich auch geistvolle, von tiefstem Verständnis zeugende Äußerungen über das Kunstschaffen Wagners selbst. Liszt hatte recht, als er damals rief: „Mit Lohengrin nimmt die alte Opernwelt ein Ende, der Geist schwebt über den Wassern und es wird Licht." Und auch darin stimmen wir ihm bei, wenn er diese Tondichtung „ein einziges unteilbares Wunder" nennt und bekennt: „Je mehr ich in die Konzeption und in die meisterliche Durchführung eindrang, um so höher stieg meine Begeisterung für dieses außerordentliche Werk."

W. A. Ambros konnte von diesem Lisztschen Aufsatze sagen: „Die Welt horchte auf; es war, als sei von den Schönheiten beider

*) Franz Liszt: Dramaturgische Blätter. II. Abteilung. Leipzig, 1881.

Werke (Liszt hatte auch über Tannhäuser sein Urteil abgegeben) nun erst der Vorhang weggezogen worden." Auch andere Männer — wie Dingelstedt und Adolf Stahr — brachten der wunderbaren Schöpfung Verständnis und Beifall entgegen.

Im ganzen äußerte sich aber auch hier die zünftige Kritik in voreingenommener Enge des Urteils durchaus mißgünstig. L. Speidel, der hochberühmte Wiener Literat, durfte sich den zweifelhaften Witz erlauben, das Vorspiel mit einer gefüllten Maikäferschachtel zu vergleichen. Und der gleichfalls hochberühmte Berliner Musikus und Kritikus Otto Gumprecht brachte es fertig, die Musik im „Lohengrin", die zum Prinzip erhobene Formlosigkeit und ein frostiges, Sinn und Gemüt gleichmäßig erkältendes Tongewinsel, einen melodisch leeren Abgrund der Langeweile zu nennen, und zu behaupten: „Die Afrikanerin, die schwächste Schöpfung Meyerbeers, verhält sich, was Frische und Ursprünglichkeit der Produktion anbelangt, noch immer zum Lohengrin, wie das gesegnete Indien zu einer nordischen Heide."

Dreizehn Jahre nach seiner Vollendung, elf Jahre nach seiner ersten Aufführung in Weimar, bekam endlich auch der Meister selbst sein vielbewundertes und vielbescholtenes Werk zu hören. Das geschah am 15. Mai 1861 in Wien. Mit tiefster Bewegung und nach seiner Art zu Tränen gerührt, hatte er schon der Generalprobe beigewohnt. Die Aufführung im Opernhause selbst wurde für ihn zu einer Huldigung ohnegleichen. Als der stürmische Beifall immer von neuem erbrauste und kein Ende finden wollte, kamen von des Tondichters vor Erregung bebenden Lippen die Worte, die er an die Zuhörerschar richtete: „Ich habe mein Werk heute zum ersten Male gehört, ausgeführt von einem Künstlervereine, dem ich keinen zweiten an die Seite setzen kann, aufgenommen von einem Publikum in einer Weise, daß ich beinahe eine Last fühle. Was soll ich sagen? Lassen Sie mich in Demut tragen, diese Last; lassen Sie mich nachstreben den Zielen meiner Kunst; ich bitte Sie, mich hierin zu unterstützen, indem Sie mir Ihre Gunst bewahren."

VII. Revolutionär.

Schon von der ersten Pariser Zeit konnte Wagner sagen: „Ich betrat nun eine neue Bahn, die der Revolution gegen die künstlerische Öffentlichkeit der Gegenwart, mit deren Zuständen ich mich bisher zu befreunden gesucht hatte." Von hier aus allein ist seine Stellung als Revolutionär zu verstehen. Was ihn zur Förderung des Umsturzes trieb, war lediglich die Gewißheit, daß die öffentlichen Zustände einer wirklichen Pflege echter Kunst unverbesserlich hindernd entgegenstanden. Nicht als Sozialist oder als Politiker, sondern als Künstler ist Wagner in die Revolution hineingeschritten. Er fand, daß die Kunst in den Fesseln auf gegenseitige Beweihräucherung zugeschnittener Klüngel und feiler, unehrlicher Kritiker schmachtete. Er sah ihre sklavische Abhängigkeit von der Macht des Goldes. Er fand sie mißbraucht zum unwürdigen und heuchlerischen Schmuck des öffentlichen Lebens. Aber ihren tiefsten Sinn sah er unverstanden, ihren reinsten Inhalt verachtet. Vergebens hatte er in sechs Dienstjahren als wohlbestallter Kapellmeister an den Ketten der Kunst zu rütteln gesucht. Noch immer waren nach seiner Meinung Sinnenkitzel, Geldgeschäft und Ruhmsucht die treibenden Kräfte des theatralischen und musikalischen Lebens geblieben. Für hohe Gedanken und freie Neuerungen fand er kein Verständnis. Seine Reorganisationsversuche waren gescheitert. Aber daß es ihm im Grunde nur darauf ankam, eine neue staatliche und gesellschaftliche Ordnung herbeizuführen, damit die öffentlichen Kunstzustände eine Verbesserung erführen, die ihr von der verrotteten bestehenden Ordnung verweigert wurde, beweist die ausführliche Denkschrift über das „Deutsche Nationaltheater für das Königreich Sachsen", die er noch unmittelbar vor Ausbruch der Revolution dem Minister überreichte. Hier war, bis in die klein-

sten Verwaltungsmaßregeln und wirtschaftlichen Fragen vorbedacht, ein sorgfältig ausgeklügelter Plan zu einer der Würde der Kunst angemessenen Umgestaltung der Dresdner Theater- und Musikverhältnisse klar und eingehend niedergelegt. Er wurde damals nicht beachtet. Erst in unseren Tagen ist einiges davon zur Wahrheit geworden; so die Forderung, in der katholischen Hofkirche die elegant-modischen opernmäßigen Orchestermessen zu verlassen und zu dem alten stilvollen a cappella-Gesang der Vorzeit zurückzukehren.

Jedenfalls hatte Wagner das Seine getan; er wußte, warum er in die Reihen der Revolutionäre trat. „Ich war von meinem künstlerischen Standpunkte aus, namentlich auch auf dem bezeichneten Wege des Sinnens über die Umgestaltung des Theaters, bis dahin gelangt, daß ich die Notwendigkeit der hereinbrechenden Revolution vollkommen zu erkennen imstande war."

Waren aber die gegenwärtigen gesellschaftlichen Zustände nicht fähig, die Grundlagen für eine freie und würdige Kunstpflege zu schaffen, so mußten eben neue soziale Verhältnisse geschaffen werden. Und das würde am besten gehen, wenn man zu dem urchristlichen Kommunismus oder, besser noch, zur reinen Lehre Jesu selbst zurückgehen wolle. Darum also ereignete sich das Wunderbare, daß in diesen Tagen des Sturmes und des Umsturzes der musikalische Revolutionär und theatralische Reformator den ausführlichen Entwurf zu einem Drama dichtete, das er „Jesus von Nazareth" nannte und das wirklich das Leben und Sterben des Stifters der christlichen Religion auf die Bühne bringen sollte. Später sagte er darüber: „Es drängte mich, etwas zu dichten, das gerade mein schmerzliches Bewußtsein auf eine dem gegenwärtigen Leben verständliche Weise mitteile. Wie ich mit dem ‚Siegfried' durch die Kraft meiner Sehnsucht auf den Urquell des ewig Reinmenschlichen gelangt war, so kam ich jetzt, wo ich diese Sehnsucht dem modernen Leben gegenüber durchaus unstillbar, und von neuem nur die Flucht vor diesem Leben, mit Aufhebung seiner Forderungen an mich durch Selbstvernichtung, als Erlösung erkennen mußte, auch an dem Urquell aller modernen Vorstellungen dieses Verhältnisses an, nämlich den menschlichen Jesus von Nazareth. Zu einer,

namentlich für den Künstler ergiebigen Beurteilung der wundervollen Erscheinung dieses Jesus, war ich dadurch gelangt, daß ich den symbolischen Christus von ihm unterschied, der, in einer gewissen Zeit und unter bestimmten Umständen gedacht, sich unserem Herzen und Verstande als so leicht begreiflich darstellt." Dieser Entwurf, in dem Wagner seiner empörten Stimmung Luft machen wollte, ist nicht zur Ausführung gekommen. Die widerspruchsvolle Natur des Stoffes, wie er uns eben vorliegt, und die erkannte Unmöglichkeit, dieses Werk je zur öffentlichen Aufführung zu bringen, ließen das großartig geplante Unternehmen scheitern. So liegt auch uns lediglich der Entwurf vor, wie er nach des Dichters Tode gedruckt worden ist. Aber es ist ein Entwurf von höchster Bedeutung für die deutsche Erfassung des Lebens Jesu. Zum ersten Male hat in ihm ein deutscher Denker das Problem der Persönlichkeit Jesu von der sozialen Seite aus angefaßt. Gewiß ist es dabei Wagner nicht geglückt, die originale Kraft und Größe dieser Person zu erfassen. Jesus ist nach seiner Darstellung mehr ein pedantischer Philosoph, wenn nicht gar ein liberaler Professor, anstatt ein himmelstürmender Prophet. Und was er Jesus in ganz pantheistischer Weise von Gott lehren läßt, ist mehr Feuerbachisch oder Wagnerisch als evangelisch. Aber die tiefsten Gedanken Jesu, ja sein innerstes Wesen selbst, hat Wagner mit genialem Blick völlig klar erschaut. Ihm liegt dieses heimlichste Geheimnis von Jesu Weise und Größe lediglich in der Liebeslehre. Wichtiger als alle Gesetze, als trüber Verträge trügender Bund, als heuchelnder Sitte hartes Gesetz, ist die Liebe. „Die Liebe löst die Fragen unseres Lebens, die Liebe im Gegensatz gegen jedes Gesetz, gegen die Idee des Gesetzes, der Beschränkung, der Knechtung des Willens. Die Lehre von der Liebe ist es, die Jesus gebracht, von der Familie auf die ganze Menschheit ausgedehnt hat." Darum läßt Wagner seinen Jesus sagen: „Das Gesetz bringt Ärgernis in die Welt, und von ihm erlöst nur das Gebot Gottes: ihr sollt euch lieben, — all ander Gebot ist eitel und verdammlich . . . So halten wir es nun, daß der Mensch gerecht werde, ohne des Gesetzes Werke, allein durch die Liebe." Eigentum, Staat, Familie, Gesundheit — alle diese Mächte des

Lebens werden darum lediglich betrachtet im Lichte der reinen, sich aufopfernden Liebe. Und starre Gebote sind da nicht mehr nötig. Vertrauen und Liebe allein sind die Kräfte, die das Leben erst lebenswert gestalten. Recht, Gesetz und Staat mögen untergehen, wenn nur die Liebe das beherrschende Gebot bleibt. Und dieses Gottesreich wird kommen und die Welt erneuern, so gewiß das Reich der Liebe ewig währt. Über alle Not der Gegenwart, über alle Kämpfe der Zeit hinweg sieht Jesus das Kommen der Gottesherrschaft, jene Tage, in denen der gute Gott die Gesinnung der Menschen regieren wird, und nicht mehr ein äußerlich bindendes Staats- oder Sittengebot.

Wer sich in die Evangelien vertieft und sich von der sittlichen Schroffheit und hoffnungsfrohen Kühnheit Jesu nicht abschrecken läßt, wird zu ganz ähnlichen Ergebnissen kommen wie Wagner. Alle die beliebten sanften Einkleidungen und sich der Gegenwart geschmeidig anpassenden Bemäntelungen der Reden Jesu und seiner Worte sind nur Verlegenheitshüllen eines ängstlichen Geschlechts. In Wahrheit steht der Mann von Nazareth in unerreicht herber Größe in diesen Evangelien da. Und nur, wer mitten in einer erbärmlichen Gegenwart einen kühnen Glauben an die Zukunftsmacht der Liebe hegt, wird ihn wirklich verstehen. Wagner hat ihn wirklich begriffen. So viel sich an diesem dichterischen Entwurfe auch aussetzen läßt: es ist doch ein großer Wurf, und wir müssen dem Meister für die eindringliche, verwegene Tapferkeit dankbar sein, mit der er den göttlichen Liebeshelden in ein weichliches, ängstliches, selbstisches Geschlecht als Bußprediger und Propheten hineingestellt hat. Revolutionäre, die solches tun, sollten wir noch mehr haben!

Die Stimmungen und Wirren der Zeit drängten Wagner fast ohne sein Zutun zur politischen Stellungnahme und Tätigkeit. Wo alles nach neuer staatlicher Verfassung rang, um so der Wahrheit und Freiheit eine Gasse zu bahnen, mochte der Reformator der Kunst und der Gesellschaft nicht abseits stehen, sondern ward zum Revolutionär — wobei wir denn festhalten müssen, daß der Unterschied zwischen Reformation und Revolution stets ein schwebender ist, und daß jede bedeutungsvolle Umwälzung von ihren

Freunden Reformation genannt, von ihren Feinden Revolution gescholten wird. Und zumeist haben beide recht. Durchgreifende Erneuerungen lassen sich eben ohne wirklichen Umsturz selten gestalten.

Wandte sich der Dresdner Hofkapellmeister der politischen Betätigung zu, so konnte das damals vor allem innerhalb zweier einflußreicher Vereine geschehen. Beide waren sehr liberal, und einem von beiden gehörten so gut wie alle gebildeten Männer an, denn damals lebte sogar unter Beamten und Gelehrten ein freier Mut, auch der Regierung gegenüber eine eigene Meinung nicht nur zu haben, sondern auch tapfer zu vertreten. Der eine hieß der „Deutsche Verein" und wollte die Monarchie, wenn auch in sehr veränderter Gestalt, beibehalten. Der andere nannte sich „Vaterländischer Verein" und bezweckte die Einführung der Republik. Wagner, der keine Halbheiten und Vermittlungen kannte, schloß sich rückhaltlos den Republikanern an. Er ward ein eifriges Mitglied, ohne doch häufiger als einmal eine Rede zu halten. Aber schriftstellerisch war er rege tätig. Für den „Dresdner Anzeiger" und für die „Volksblätter" seines Freundes Röckel lieferte er mehrfach Beiträge: so kurz vor Ausbruch des Sturms einen „Revolution" überschriebenen flammenden Aufsatz, in dem er wie in einem Traumgesichte den Gang und die Segnungen der Revolution schaut; wir finden ihn heute noch prachtvoll geschrieben, wissen aber nicht, ob wir ihn mehr christlich, kommunistisch oder anarchistisch nennen sollen. Und ein ebenfalls höchst beredt geschriebener Artikel: „Wie verhalten sich die republikanischen Bestrebungen dem Königtum gegenüber?" gipfelte in der Forderung, daß sowohl die Monarchie als der Konstitutionalismus als zwei höchst verwerfliche Mächte abzuschaffen seien, daß man vielmehr in Sachsen eine Republik mit dem erblichen Königtum der Wettiner an der Spitze gründen müsse. Dabei weiß der Verfasser das Lob des Königs ebenso hoch wie die wahre Freiheit der Republik zu preisen, spricht auch Gedanken über Kolonialpolitik u. a. m. aus, die uns höchst modern anmuten; aber wie er sich eigentlich die gesetzliche Gestaltung dieses schönen Traumes vom echten deutschen Königtum inmitten eines freien Volkes denkt, wem er die gesetzgebende Macht

zuteilt, da er doch den Konstitutionalismus ablehnt, — darüber spricht er kein einziges Wort.

Uns, die wir seitdem das gewaltige Erlebnis Bismarck gehabt haben, wird es ungeheuer schwer, die politischen Traumgebilde der damaligen führenden Geister zu verstehen. Ja, wir können sie oft überhaupt nicht verstehen, weil sie für unseren Begriff gar nicht faßbar sind. Wir sind durch des ehernen Kanzlers Realpolitik so an die Berechnung des Möglichen, an die Beachtung der Wirklichkeiten, an die Gestaltung des Nützlichen und Zweckmäßigen gewöhnt, daß wir bei politischen Programmen auch sofort das Greifbare suchen und uns mit allgemeinen Grundsätzen nicht begnügen würden. Viel umsichtiger und nüchterner wissen wir heute die zu erwartenden Widerstände schon im ersten Plane zu berücksichtigen, viel kühler und berechnender verstehen wir die Machtverhältnisse abzuwägen. Was Wagner damals in seiner schwärmerischen Unklarheit träumte, hat uns etwa Friedrich Naumann für unsere Zeitverhältnisse in seiner Zusammenstellung von „Demokratie und Kaisertum" praktisch gestaltet.

Aber in einem sind die geistigen Führer jener Tage — und Wagner mit ihnen — uns weit voraus gewesen: sie steckten die Leitbilder ihres Strebens viel höher hinauf, als wir bei unserem realpolitischen Kriechen; sie kämpften für hohe Gedanken und ideale Ziele, wo wir uns mit wirtschaftlichen Sorgen und der leidigen Magenfrage sehr verständig, aber auch sehr schwunglos beschäftigen. So gewiß aber im letzten Grunde die Macht des Gedankens den Sieg davonträgt, so gewiß das Ziel wirklichen menschlichen Strebens im Reich der Ideale liegt und liegen muß: so gewiß sind eben jene verschwommenen Träume und phantastischen Unklarheiten jener Revolutionsjahre unseren realpolitischen Strebungen weit überlegen. Wo bleibt bei uns dieses trotzig-kühne Ringen voll heiligster Begeisterung nach Gütern, die eigentlich nur Begriffe sind? Auch der politische Mensch lebt nicht von Brot allein. Es wird Zeit, daß wir uns wieder darauf besinnen, von den Kämpfern der Jahre 1848 und 1849 die Macht des Gedankens zu lernen, und daß wir sie nicht mitleidig belächeln, sondern ehrfürchtig bewundern.

In den ersten Maitagen 1849 kam es in Dresden zum bewaffneten Aufstand der Bürger. Die Landstände des Königreichs hatten die Regierung aufgefordert, die Reichsverfassung des Frankfurter Parlaments anzuerkennen. Die Minister hatten das verweigert und den Landtag aufgelöst. Der König entfloh. Da bildete sich eine provisorische Regierung und man griff zu den Waffen, um für eine deutsche Reichsverfassung zu siegen oder zu sterben. Auch Wagner ward in den Strudel der Bewegung gezogen.

Die Art seiner Beteiligung in diesen Maitagen ist in ihren Einzelheiten nicht klar, wird wohl auch nie völlig klar werden. Sicher ist, daß er zu den Mitgliedern der provisorischen Regierung nicht gehört hat, aber viel mit ihnen umgegangen ist; ist er doch schließlich auf der Flucht mit den einflußreichsten Führern Bakunin und Heubner zusammen gewesen. Auch ist er viel im Rathaus, von dem aus Sachsen damals regiert wurde, ein und ausgegangen. Ebenso sicher ist, daß er selbst keine Waffe getragen oder gebraucht hat. Und ebenso sicher ist, daß er von dem Staatsminister Beust nachmals nur fälschlich beschuldigt wurde, den Brand des Prinzenpalais am Taschenberg versucht und die Einäscherung des alten Opernhauses verursacht zu haben. Hier liegt wohl die Verwechselung mit einem Bäckergesellen gleichen Namens vor. Aber richtig ist, daß er viele Stunden lang, auch die ganze Nacht vom Sonnabend zum Sonntag, oben auf dem Turm der Kreuzkirche zugebracht hat. Dieser Turm war die Hauptsignalstation der Aufrührer. Von hier aus leuchteten nachts die Raketen; von hier aus schossen des Tags die Umstürzler auf das unten ziehende Militär. Und hier oben wurden die Glockenzeichen gegeben. Es wird erzählt, Wagner habe selbst die Kirchenglocken geläutet oder doch das Läuten der Sturmglocken geleitet. Dann wäre er so eine Art Kapellmeister der Revolution gewesen. Denn das aufreizende und aufregende Dröhnen und Heulen der Glocken hat damals fast unaufhörlich zu all dem Schießen und Blutvergießen die gräßliche musikalische Begleitung geboten. Ist hier manches unsicher, so steht eins fest: Wagner hat Papierstreifen drucken und an den Straßenecken anschlagen lassen; auf denen stand mit großen Buchstaben: „Seid ihr mit uns gegen

fremde Truppen?" Das war eine Anrede an die sächsischen Soldaten, die dadurch gelockt werden sollten, zu den Aufrührern herüber zu gehen und mit ihnen gemeinsam gegen die von der königlichen Regierung in ihrer Hilflosigkeit erbetenen, jetzt von Berlin auf dem Anmarsch befindlichen, allen Sachsen verhaßten preußischen Truppen zu kämpfen. Wagner hat sogar, mit seiner gelenkigen Behendigkeit kühn über die Barrikaden kletternd, diese Aufreizung zum Bruch des Fahneneides persönlich unter die sächsischen Truppen verteilt. Für einen königlichen Kapellmeister immerhin ein seltsames Unterfangen. Aber so etwas kam damals vielfach vor und ist nicht nach unseren heutigen Begriffen zu beurteilen. Nur wäre es natürlich Grund genug gewesen, gegen ihn gerichtlich vorzugehen, wenn auch etwa sein sonstiges Verhalten keine rechtliche Ursache zur Anklage und Verurteilung gegeben hätte.

Nach mehrtägigem blutigen Ringen wurde der Aufstand niedergeworfen. Es war eine bittere Ironie, daß an den Anschlagtafeln noch die Theaterzettel der letzten Vorstellung im Hoftheater hingen, mit dem Programm: „Nehmt ein Exempel daran!", Lustspiel in Alexandrinern von Karl Töpfer, während nun die Soldaten des preußischen Alexanderregiments mit grausamer Waffe dem blutigen Spiel ein Ende machten.

Bekannt ist, daß Dresdens großer Baumeister, Gottfried Semper, damals den Aufständischen die trefflichsten Barrikaden gebaut hatte und nun weichen mußte. Aber daß noch andere große Künstler in innerster Seele auf Seiten der Rebellen waren, wenn auch ihre sanftere Gemütsart oder die Sorge für Weib und Kind sie nicht so tätig in die Vorderreihen der Streiter drängte, wie das den beiden gewaltigen Temperamenten Wagner und Semper geschah, beweist — um nur eins zu nennen, wo vieles aufgezählt werden könnte — ein Brief Alfred Rethels, der damals am 8. Mai von Dresden aus schrieb: „Vor ein paar Stunden hat sich die entsetzliche Katastrophe in hiesiger Stadt zugunsten des Militärs entschieden — ein großes herrliches Werk zur Ehre Deutschlands ist unter der kaltblütig berechnenden Militärgewalt unter den Säbel gesunken! Ich sah der Entstehung dieser Bewegung mit Mißtrauen zu und erwartete rote Republik, Kommunismus mit allen seinen

Konsequenzen — allein es war wahrhaftig allgemeine Volksbegeisterung im edelsten Sinne zur Herstellung eines großen, edlen Deutschlands, eine Mission, die ihnen Gott in die Brust gelegt hatte."

Die Anführer des Aufstandes und seine Teilnehmer flohen zumeist. Viele sind entkommen, viele wurden verhaftet, noch mehr wurden steckbrieflich verfolgt. Einige sind nachmals zum Tode verurteilt wurden. Doch wurde die Strafe an keinem vollstreckt, sondern stets in lebenslängliche Zuchthausstrafe verwandelt. Auch die ist den Betroffenen nach längeren oder kürzeren schweren Sträflingsjahren auf dem Gnadenwege erlassen worden. So ist die Regierung nicht ohne Milde vorgegangen. Vermutlich würden heute die Strafen bei Aufruhr strenger ausfallen.

Auch Wagner entzog sich der drohenden Gefangenschaft durch die Flucht. Ein wirkliches nagendes Schuldgefühl hat er natürlich nicht gehabt und zu haben gebraucht, so wenig wie alle die übrigen Teilnehmer an jenen Maitagen. Aber er mußte sich doch sagen, daß er, falls er ergriffen würde, als königlicher Beamter nicht straflos ausgehen könnte. Und so floh er. Ein eigentliches gerichtliches Verfahren ist nie gegen ihn eingeleitet worden, weil man seiner nicht habhaft wurde. Nur ein Steckbrief wurde hinter ihm hergeschickt. So war er freiwillig und gezwungen zugleich im Bann. Erst nach dreizehn Jahren wurde auch er begnadigt. Vorerst hatte er ja recht, wenn er ausrief: „Wehe dem, der im großartigsten Sinne handelte, und für seine Handlungen dann von der — Polizei beurteilt wird. Das ist ein Jammer und ein Hohn, den nur unsere Zeiten bieten können." Nun, auch in anderen Zeiten wird die Staatsordnung bewaffneten Aufstand nicht wohl dulden können. Aber im großartigsten Sinne ist Richard Wagner wirklich Revolutionär gewesen und — geblieben.

VIII. Im Elend.

Die Fluchtwege führten Wagner über Freiberg, Chemnitz und Altenburg nach Weimar, wo er am 13. Mai 1849 ankam. Hier wußte der Verbannte eine Heimat nicht für sich, aber für seine Kunst bei Franz Liszt, „dem wunderbaren Freunde". Für den vergötterten Klaviervirtuosen hatte er sich einst in Paris nicht recht erwärmen können. Seitdem hatten sich die Lebenswege der beiden Männer innerlich immer mehr genähert. Und dieses Naheſein wuchs zum innigsten Freundschaftsbunde aus. Wagner sah sich von dieser Seele wirklich verstanden, und Liszt war noch mehr als der große Prophet der neuen Kunst; er hatte aus der Fülle seines Herzens, seines Geistes und seiner Kunst heraus doch auch Eigenes zu bieten. Der Briefwechsel der beiden Männer ist eins der schönsten Denkmäler treuer Freundschaft, die wir besitzen. Von hoher Warte aus werden da die Fragen der Menschheit besprochen, und neidlos und selbstlos wird mit Rat und Tat der große Mann in Weimar der Pfleger und Förderer jener edelsten Bestrebungen, die mit dem Namen Wagner unlöslich verknüpft sind. Gerade jetzt, als der Flüchtende nach Weimar kam, studierte Liszt den „Tannhäuser" ein. Wagner konnte mit freudigster Rührung einer Probe beiwohnen. Die Vorstellung mußte er sich versagen, denn inzwischen waren aus Dresden bedenkliche Nachrichten gekommen, die sein rasches Verschwinden von deutscher Erde unerläßlich erscheinen ließen. Unter falschem Namen verlebte er einige verborgene Tage beim Kammergutspächter Wernsdorf im nahen Magdala. Dorthin kam zu des Meisters Geburtstag auch Minna, um Nötiges zu besprechen und Abschied zu nehmen. Über Jena, wo Professor Widmann dem Geächteten seinen Paß und Namen abtrat, ging es dann in schneller Fahrt der Grenze zu.

Am 29. Mai ward Zürich erreicht und hier der Zufluchtsort gefunden, der neun Jahre lang den Landfremden in seinen Mauern

bergen durfte. Anfangs schien es zwar, als ob der Wegweiser wieder nach Paris zeige. So wünschte wenigstens Liszt, der den Freund beschwor, dort seinen Ruhm zu befestigen. Wagner machte auch den Versuch und entwarf als ein Stück eigenster Lebenserfahrung seinen „Wieland, der Schmied". Aber er sah rasch ein, daß er für Pariser Leben verdorben sei und kehrte schnell nach Zürich zu dauerndem Aufenthalte zurück.

Hier kam ihm im Herbst seine Frau mit Schiff und Geschirr nach, und beide richteten sich — anfangs die Wohnung mehrfach wechselnd — häuslich in Zürich ein. Es war doch nur noch ein Nebeneinandergehen, denn beide Gatten waren innerlich einander entfremdet. Minna vermochte ihren Mann nicht zu verstehen. Was bei ihm wie ein Zufälliges, Nebensächliches gekommen war: seine Beteiligung an der politischen Revolution, die er selbst später als einen dummen Streich bezeichnete und wie eine Art später Jugendtorheit wertete, erschien ihr die Hauptsache. Sie wurde nicht müde, zu beweisen, daß ihr Mann diesem Treiben nur nebenher angehört und keine wirkliche Aufruhrschuld auf sich geladen habe. Daß in der Seele ihres Lebensgefährten eine ganz andere, weit umfassendere, viel notwendigere Revolution lebendig war und ihm das bißchen sächsische Verfassung im Grunde höchst gleichgültig war gegenüber der Erneuerung der Kunst, der Sitte, des gesamten deutschen Menschheitslebens, das ahnte sie kaum. Ihr galt „Rienzi", die prächtige Oper, die sich so brav als erfolgreiches Kassenstück bewähren könne, als der Gipfel seiner Kunst. Schon die nächsten Werke hatten ihren Beifall nicht, und bei der Rheingoldmusik mußte sie heimlich die Freunde fragen, ob denn das wirklich schön sei. Sie konnte es nicht verschmerzen — und ihrer Natur nach ist ihr das gar nicht zu verargen —, daß ihr Mann um eines trotzigen Gefühlsrausches willen die wohlbesoldete feste Anstellung als Hofkapellmeister verscherzt hatte, und all ihr Trachten ging darauf hinaus, wieder in gleiche geordnete Verhältnisse zu kommen. So klaffte ein unüberbrückbarer Abgrund zwischen beider Gedankenwelt. Wohl hat sie dem Hauswesen mit alter Tüchtigkeit vorgestanden, wohl hat er die Gattin mit Zärtlichkeit und Fürsorge umhegt wie sonst, aber es war da etwas gesprungen, was nicht

heilen wollte. Innerlich einander fern, lebten sie zusammen, und nur in der rührenden Freude an der Pflege ihrer Haustiere, des Hundes, des Papagei, hatten die kinderlosen Eheleute ein gemeinsames Feld unermüdlicher Betätigung.

Bald bahnte sich ein kameradschaftlicher Verkehr mit manchen eingeborenen Leuten an. Der Stadtschreiber Sulzer muß da genannt werden. Auch Gottfried Keller hat zum Kreise der Bekannten gehört. Der feine Menschenkenner und Poet hat sich mehrfach ganz begeistert über Wagners Person und Werk geäußert. So nannte er die Nibelungendichtung, als er sie damals kennen lernte, einen „Schatz ursprünglich deutscher Poesie" und erzählte brieflich: „Ich gehe viel mit Richard Wagner um, welcher ein genialer und auch ein guter Mensch ist" . . . „im Ringe weht eine gewaltige Poesie, urdeutsch, aber von antik-tragischem Geiste geläutert", und ein anderes Mal: „Richard Wagner ist ein sehr genialer und kurzweiliger Mann, von der besten Bildung, und wirklich tiefsinnig. Sein neues Opernbuch, die Nibelungen-Trilogie, ist an sich schon eine glut- und blütenvolle Dichtung und hat mir einen tieferen Eindruck auf mich gemacht, als alle anderen poetischen Bücher, die ich seit langem gelesen."

Zürich war damals ein Sammelpunkt politischer Flüchtlinge. Unter ihnen war der Freiheitsdichter Georg Herwegh, der bald besonders innige Freundschaft mit Wagner schloß. Auch der Baumeister Gottfried Semper, von Dresden her bekannt, fand schließlich hier seine dauernde Stätte und verkehrte rege mit dem Meister. Nahe Zürich, in Mariafeld, wohnte das treue Freundespaar Dr. François Wille, aus Hamburg stammend, mit seiner geistvollen und liebenswürdigen Gattin Eliza. Von dem Wesendonkschen Hause, das recht eigentlich der Züricher Freundschaftssitz wurde, wird noch die Rede sein.

Den Gebannten besuchten Freunde aus der Heimat. Vor allem weilte Liszt wiederholt zum Besuche bei Wagner. Und da des Meisters Ruhm zu wachsen begann, kamen auch manche Vertreter des jungen musikalischen Deutschlands als Gäste und Schüler: Hans von Bülow, Karl Ritter, Richard Pohl und manch andere.

Ausflüge in die Schweizer Berge, die den Naturfreund Wagner

immer wieder begeisterten, auch weitere Reisen bis zu den oberitalienischen Seen, ja, bis nach Italien hinein, unterbrachen als eine erwünschte Erholung das Gleichmaß der Züricher Tage. Und beide Gatten haben mehrfach hie und da Badekuren durchmachen müssen.

Mehrere Jahre lang beteiligte sich Wagner rege am musikalischen Leben der Limmatstadt. Im ersten Winter dirigierte er sogar selbst einige Opern im Theater. Im Frühling 1852 veranstaltete er eine besondere — zweimal wiederholte — Aufführung seines „Fliegenden Holländer"; auch der „Tannhäuser" erlebte 1855 unter seiner Oberleitung (nicht Orchesterleitung) eine Aufführung. Vor allem aber erhielten die Orchesterkonzerte durch seine Mitwirkung und Direktion einen hohen Glanz. Am liebsten brachte er natürlich auch hier die Beethovenschen Symphonien zum Vortrag. Für die Eroica und die Koriolan-Ouvertüre schrieb er mit der ihm eigenen Gabe genial-deutender Wiedergabe des musikalischen Gehalts Beethovenscher Tonwerke kurze erläuternde Programme. Auf einem großen Musikfest, das er 1853 veranstaltete, und zu dem er die Künstler aus der Ferne herbeizog, bot er unter brausendem Beifall Stücke aus allen seinen dramatischen Werken vom „Rienzi" bis „Lohengrin" dar: das war so recht ein großes Ereignis für die Schweizer Handelsstadt. In St. Gallen dirigierte er während eines anderen Musikfestes im zweiten Teile die Eroica, während den ersten Teil Liszt mit seinen Tonwerken ausgefüllt hatte.

Auch die große Reise nach London mag hier ihre Erwähnung finden. Die altberühmte Philharmonische Gesellschaft dort lud den Meister zur Leitung von acht Konzerten ein, deren überlange Programme freilich ohne seine Mitwirkung festgesetzt wurden. Er sagte etwas widerwillig zu, mochte aber das Angebot auch nicht abschlagen, und verlebte so vier Monate (Ende Februar bis Ende Juni 1855) in der Themsestadt. Anfangs hatte er dort rechte Not, da das Publikum seit langen Jahren lediglich auf den vergötterten Mendelssohn eingeschworen war und an der neuen eindringlicheren Art der Musikdarstellung keinen rechten Gefallen fand. Das Elegante, Glatte des Vortrags galt ihnen höher, als die Art, wie Wagner den tiefsten seelischen Inhalt zum Ausdruck brachte. Freude hat er auch nie an der Tätigkeit dort gewonnen. Aber er erlebte doch

die Genugtuung, daß allmählich allen feindlichen Preßtreibereien zum Trotz das Verständnis und der Beifall wuchs. Seine „Tannhäuser"-Ouvertüre mußte auf Wunsch der Königin in einem zweiten Konzerte wiederholt werden. Geldgewinn brachte er nicht davon, innere Befriedigung auch nicht. Doch lernte er damals in London eine seiner treuesten Verehrerinnen kennen: Malvida von Meysenbug, die herrliche Frau, die später die Memoiren einer Idealistin veröffentlicht und uns manche hübsche Einzelheit über den Meister überliefert hat.

Alle diese musikalische Tätigkeit ist doch nur das Nebensächliche der Züricher Jahre gewesen. Zunächst war Wagner damit beschäftigt, in einer Reihe bedeutsamer Schriften, über die wir noch zu sprechen haben werden, sich und seinem Volke Rechenschaft über seine Reformationsgedanken zu geben. Das hat eine ganze Weile alle seine Kraft und Zeit in Anspruch genommen. Dann aber kehrte er zur künstlerischen Schaffenstätigkeit zurück und unternahm, das Riesenwerk des Nibelungenringes zunächst nach seinen Worten, dann nach seiner Musik aufzuschreiben.

Aber gleichzeitig mit der allmählichen Gestaltung seines gewaltigen Planes reifte in ihm der Gedanke, daß ein solches Werk nicht auf einem gewöhnlichen Operntheater gegeben werden dürfe. War es ihm doch jetzt schon so, als sei er ein böser Vater, der seine Kinder ins Elend verstoßen habe, als er „Tannhäuser" und „Lohengrin" den Kapellmeistern mit ihrer Kunst des Zusammenstreichens und den Opernsängern mit ihren eitlen Mätzchen und der selbstischen Sucht nach Bravourstellen überliefert hatte. Wurden so diese Werke zumeist zu großen Opern entstellt, so wollte er seine neue Dichtung vor diesem Schicksale bewahren. Die Dramen sollten nicht als Repertoiropern, sondern eben als Dramen, womöglich als Festspiele aufgeführt werden. Mit dem Theater, wie es zumeist war, wollte er nichts mehr zu tun haben.

Schon in seinem Schriftchen „Ein Theater in Zürich" hatte er den Schweizer Bürgern vorgehalten, daß ihr Theater nur dann eine rechte Stellung im dortigen Gemeinwesen einnehmen würde, wenn es „jede Spur eines Industriezweiges von sich abgestreift haben" werde. Seine alten großen Gedanken von einer

wirklichen Nationalbühne sprach er von neuem in einem an Liszt gerichteten Briefe „über die Goethestiftung" aus. Jetzt wurde der getreue Dresdner Freund Uhlig — Kammermusikus dort, dem Meister innig ergeben, aber ihm bald durch den Tod entrissen — bedeutet, wie womöglich in Zürich aus Brett und Balken ein rohes Theater nach des Meisters Plan errichtet werden sollte, auf dem dann das Nibelungenwerk — ohne Eintrittsgeld — darzustellen sei. Auch Röckel erhält solche briefliche Andeutungen, und in Liszt regte sich echte Begeisterung für Zürich als die künftige Festspielstadt. Nur die biedern Züricher selbst achteten solche Künstlerträume als Torheit und zeigten sich zu Opfern nicht willig. Da wandelte sich der Gedanke, und Uhlig erhielt die Verheißung: „Am Rheine schlage ich ein Theater auf und lade zu einem großen dramatischen Feste ein; nach einem Jahre Vorbereitung führe ich dann im Laufe von vier Tagen mein ganzes Werk auf: mit ihm gebe ich den Menschen der Revolution dann die Bedeutung dieser Revolution, nach ihrem edelsten Sinne, zu erkennen ... So ausschweifend dieser Plan ist, so ist er doch der einzige, an den ich noch mein Leben, Dichten und Trachten setze. Erlebe ich seine Ausführung, so habe ich herrlich gelebt; wenn nicht, so starb ich für was Schönes. Nur dies aber kann mich noch erfreuen."

Dies der Gedanke von Bayreuth in seiner Urgestalt. Zwei Jahrzehnte sollten noch vergehen, ehe er unter unsäglichen Mühen zur Wirklichkeit wurde.

In der Mitteilung an seine Freunde hat Wagner mit lebendigen Worten das Wohlgefühl geschildert, das ihn durchdrang, als er landflüchtig und verbannt frei wurde, frei von der Welt marternder, stets unerfüllter Wünsche, frei von den Verhältnissen, in denen diese Wünsche seine einzige, verzehrende Nahrung gewesen seien: „Als mich, den Geächteten und Verfolgten, keine Rücksicht mehr band zu einer Lüge irgend welcher Art, als ich jede Hoffnung, jeden Wunsch auf diese jetzt siegreiche Welt hinter mich geworfen, und mit zwangslosester Unumwundenheit laut und offen ihr zurufen konnte, daß ich, der Künstler, sie, diese so scheinheilig um Kunst und Kultur besorgte Welt, aus tiefstem Grunde des Herzens verachte; als ich ihr sagen konnte, daß in ihren ganzen Lebensadern

nicht ein Tropfen wirklichen künstlerischen Blutes fließe, daß sie nicht einen Atemzug menschlicher Gesittung, nicht einen Hauch menschlicher Schönheit aus sich zu ergießen vermöge: — da fühlte ich mich zum ersten Male in meinem Leben durch und durch frei, heil und heiter, mochte ich auch nicht wissen, wohin ich den nächsten Tag mich bergen sollte, um des Himmels Luft atmen zu dürfen."

Von diesem Hochgefühl der Freiheit und Erlösung, das des Meisters Brust selig durchwogte, weiß auch ein kühler Beobachter zu erzählen, der damals in Zürich alle die Flüchtlinge sah und bei den meisten wahrnahm, wie sie innerlich gedrückt und gebrochen waren. „Der Kapellmeister Wagner hingegen, der geniale Tannhäuser, schwimmt noch kräftig oben und will sich vom Geschick nicht beugen lassen; bei ihm ist die Begeisterung echt, ohne Haken und Häkchen gewesen — von wie vielen außer ihm wird sich das noch sagen lassen?"

Leider entschwand diese lebensfrohe Stimmung bald, und auch in Wagners Herz zog Qual und Elend ein.

Dieses Zürich war doch nur ein enger Raum und gehörte in seiner kaufmännischen Behäbigkeit allzu sehr zu der Welt, die von echter Kunst keine Kenntnis hat. Der Genius brauchte zur Entfaltung seiner Fittiche größere Weiten, als sie ihm die gute Schweizer Stadt bieten konnte. Und die Schweiz war trotz ihrer Gastlichkeit doch nicht die Heimat. Für die deutsche Menschheit wollte Wagner leben und streben; aber das Vaterland blieb ihm verschlossen. Die ängstliche sächsische Polizei erneuerte den Steckbrief des schwarzen Bösewichts. Und während in Deutschland der Ruhm Wagners sich mehrte, weilte der Meister selbst jenseits der Grenze in trüber Enge und sah mit düsterer Sehnsucht, wie man drüben hinter den heimischen Grenzpfählen seinen Namen pries und seine Kunst verzerrte.

Zu dem kam Unwohlsein aller Art, zumeist durch Überanstrengung herbeigeführt. Vor allem hat das alte Leiden der Gesichtsrose in unaufhörlicher Wiederkehr Schmerz und Not herbeigeführt. Und manche Heilanstalt mußte aufgesucht werden, um mit ihrer Wasserbehandlung und Lebensverordnung Gesundheit und Kraft zu bringen.

Und zu dem allen noch die alte Geldnot. Wohl wurden „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ auf mancher Bühne aufgeführt, aber es waren die kleineren Theater, die wenig zahlten. Die großen Hofbühnen blieben den Werken des Revolutionärs eine Weile versagt. So flossen die Einkünfte spärlich und unregelmäßig, und zu den alten Schulden kamen rasch neue. Die Briefe Wagners an Liszt sind voll von bittern Klagen und bittenden Fragen. Der Freund half soviel er konnte. Dazu kam, daß eine edle Freundin, Frau Julie Ritter in Dresden, aus reiner Verehrung dem Meister auf etliche Jahre ein bestimmtes Jahrgeld aussetzte, das doch einigermaßen sichere Bürgschaft für den Lebensunterhalt bot. Später hat Otto Wesendonk aus seinem Reichtum vieles geopfert, ohne irgendwie als „Gönner“ aufzutreten. Aber alle diese Darlehen und Spenden konnten die Not nicht aus dem Hause bannen.

Mancher ist schon irre geworden, wenn er soviel von Geldnöten in den Briefen las und Wagner wohl fleißig, aber mit so unfruchtbarer Tätigkeit beschäftigt sah. Und es ist wahr: erquicklich klingen diese ewigen Klagen nicht. Aber schließlich fallen sie doch nicht auf den Mann selbst zurück, der so mit der gemeinen Not des Daseins rang, sondern auf die Welt, die einen Großen elend darben ließ. Der Meister hatte völlig recht, wenn er ausrief: „Es ist eine liebe Not mit mir: aber so viel ist gewiß — zum Geldverdienen bin ich nicht in der Welt, sondern zum Schaffen: und daß ich das ungestört kann, dafür hätte nun eigentlich die Welt zu sorgen.“ Für die Ruhe, mit der Wagner jede Gabe als etwas fast Selbstverständliches hinnahm, hatte er diese Losung gefunden, für die der Genius zweifellos das Vorrecht besaß: „Nach dem Gesetz des allerherrlichst-vollendeten Buddha beichtete der Belastete vor der Gemeinde laut seine Schuld, und damit allein ist er entlastet. Sie wissen“ — schreibt er am 22. Februar 1859 an die Freunde auf dem grünen Hügel — „wie ich unwillkürlich zum Buddhisten geworden bin. Auch mit der Buddhistischen Bettlermaxime habe ich's unbewußt immer gehalten. Und das ist eine sehr stolze Maxime. Der Religiöse kommt in die Städte und Straßen der Menschen, zeigt sich nackt und besitzlos und gibt so

durch sein Erscheinen den Gläubigen die kostbare Gelegenheit, durch Gaben und Spenden an ihn, das edelste verdienstlichste Werk zu üben: somit ist seine Annahme die ersichtlichste Gnade, die er erweist, ja, in dieser Gnade liegt der Segen, die Erhebung, die er den Gebern spendet. Er bedurfte der Gaben nicht, denn freiwillig hatte er alles von sich gegeben, eben um durch die Annahme von Almosen die Seelen erquicken zu können."

In solchem selbstbewußten Stolze der eigenen Größe haben einst auch Herder und Schiller die Gaben entgegengenommen, die von Verehrern ihnen dargereicht wurden. Ja, wir haben es erlebt, daß der begüterte Bismarck die Spenden seines dankbaren Volkes zum siebzigsten Geburtstage wie selbstverständlich für sich selbst verwendete.

Es ist unendlich philiströs, wenn biedere Seelen daraufhin sagen: Ja, Wohltaten mußte Wagner annehmen; aber er hätte sich doch ein bißchen mehr einschränken können; so viel Luxus, wie er sich erlaubte, wäre nicht nötig gewesen. Mit Verlaub, das ist der Standpunkt von Gevatter Schneider und Handschuhmacher. Mit dieser Elle kann man den Genius nicht messen. Er weiß allein, was er bedarf, um schaffen zu können. Und allein auf sein Schaffen kommt es an.

Gewiß, Wagner liebte elegante Behaglichkeit, und er hat gerade auch in dem Elend der Züricher Verbannung sein Zimmer mit schwerem dunkelgrünem Samt ausgestattet, denn „ich behalte meine kleinen Schwächen, wohne gern angenehm, liebe Teppiche und hübsche Möbel, kleide mich zu Hause und zur Arbeit gern in Seide und Samt". Aber wenn er wirklich schreibt: „Ich habe seit einiger Zeit einen Narren am Luxus" und „der Üppigkeitsteufel ist in mich gefahren, ich habe mein Haus so angenehm wie möglich eingerichtet", so möge der krittlige Nörgler doch einmal bedenken, was Wagner alles entbehren mußte, für welche Verluste an Ruhe und Freude dieser Luxus der kümmerliche Ersatz gewesen ist. Völlig recht hat er, wenn er in Hinsicht auf diesen „Luxus" äußert: „Wer sich denken kann, was es mir ersetzen soll, wird mich allerdings für sehr genügsam halten."

Dazu kam, daß Wagner — darin unähnlich manch anderen

Großen, aber doch eben mit dem Rechte der eigenen Persönlichkeit — zu seinem Schaffen durch eine wohl abgestimmte, künstlerisch verklärte Umgebung angeregt wurde, während die Dürftigkeit seines Zimmers und seiner Kleidung beängstigend und beengend auf seine Phantasie wirkte. An Liszt schrieb er: „Muß ich mich in die Wellen der künstlerischen Phantasie stürzen, um mich in einer eingebildeten Welt zu befriedigen, so muß wenigstens meiner Phantasie auch geholfen, meine Einbildungskraft muß unterstützt werden. Ich kann dann nicht wie ein Hund leben, ich kann mich nicht auf Stroh betten und mich in Fusel erquicken: ich muß irgendwie mich geschmeichelt fühlen, wenn meinem Geiste das blutigschwere Werk der Bildung einer unvorhandenen Welt gelingen soll." . . . „Ich bin anders organisiert, habe reizbare Nerven, Schönheit, Glanz und Licht muß ich haben — die Welt ist mir schuldig, was ich brauche."

Das aber, was des Meisters Sinn am schmerzlichsten während jener Züricher Jahre trübte, war zugleich das, was ihm die höchste Wonne bot: die Freundschaft mit dem Ehepaare Wesendonk.

Otto Wesendonk, aus Elberfeld gebürtig, vertrat in Zürich ein großes New-Yorker Importgeschäft. Er war ein tüchtiger Kaufmann und ein gediegener, edelgesinnter Mensch. Ihm zur Seite, als die eigentliche Seele seines Hauses, stand seine zweite Frau Mathilde geb. Luckemeyer (geb. den 23. Dezember 1828), eine überaus vornehme, geistvolle Natur von bezaubernder Anmut. Drei Kinder erblühten dem Ehepaare, das in sehr behäbigen äußeren Verhältnissen lebte und mit großem Geschick eine reiche und anregende Geselligkeit pflegte. Anfang 1852 lernte Wagner das Paar, das damals noch im Hotel Bauer lebte, kennen, und sehr rasch entwickelte sich ein freundschaftlicher Verkehr mit steigender Vertraulichkeit. Namentlich zu der Hausfrau fühlte er sich angezogen, so wie diese sich ihm innig zuwandte. Das Beste, was sie wisse, habe sie ihm zu verdanken, sagte sie nachmals. Und er nannte sie ein weißes Blatt. Er hat edle Züge auf dieses Blatt geschrieben. Er deutete ihr die tiefen Schönheiten Beethovenscher Musik. Er führte sie in Schopenhauers Philosophie ein. An allem, was er dachte und plante, nahm sie innersten und verständigsten Anteil. Sie versenkte sich

mit anempfindendem Geiſt in ſeine Kunſt. Was er am Vormittag gedichtet und komponiert hatte, trug er ihr nachmittags — als der „Dämmermann" bei ihr erſcheinend — auf dem Klavier vor. Fünf ihrer Gedichte ſetzte er in Muſik: „Der Engel", „Träume", „Schmerzen", „Stehe ſtill", „Im Treibhaus". Sie ſind ein köſtliches Denkmal der Freundſchaft dieſer zwei verwandten Seelen, die ſich ſo tief und rein ineinander einfühlen konnten. Und als Weſendonks ſich auf dem grünen Hügel ein prächtiges Haus errichteten, neben dem ſie für Wagner ein freundliches Landhaus behaglich zur Wohnung eingerichtet hatten, in das er im Frühjahr 1857 einziehen konnte, da ſchien das Glück ihm einmal mit reiner Heiterkeit zuzulächeln. Er beſaß ein Häuschen mitten im freien Garten, er hatte einen ſelbſtloſen Freund, er nannte eine herrliche Freundin ſein eigen, und es war erfüllt, was vor Jahren der Vereinſamte aus ſeinen ſeeliſchen Qualen und häuslichen Nöten heraus erfleht hatte: „Ach, liebſter Franz! Gib mir ein Herz, einen Geiſt, ein weibliches Gemüt, in das ich mich ganz untertauchen könnte, das mich ganz faßte — wie wenig würde ich dann nötig haben von dieſer Welt!"

Und doch, gerade in dieſen Tagen hat er die Arbeit an ſeinem heiteren Helden Siegfried niedergelegt und zur tränenſchweren Tragik des Triſtanſtoffes gegriffen.

Die Freundſchaft von Richard Wagner und Mathilde Weſendonk war unverſehens zur Liebe geworden. Sie haben ſich's beide lange, lange voreinander verheimlicht. Als ſie ſich's in einem unbewachten Augenblick geſtanden, wußten ſie, daß nun Entſagung, Trennung, Liebestod ihr Schickſal ſein würde. Sie haben dieſen Kampf heldenhaft durchgerungen. In wahrhaft großem Sinn hat Otto Weſendonk ſeiner Frau das Schwere zu tragen geholfen und ihr mit vertrauender Treue beigeſtanden, ihre Liebe zur ſchmerzerfüllten, reinen Verklärung zu erheben. Leider ſtand Minna Wagners Seele ihrem vielgeprüften Gatten gegenüber nicht auf gleicher Höhe.

Wir haben einen Brief, den Wagner in jenen ſchwülen Sommertagen des Jahres 1858 an ſeine Schweſter Kläre gerichtet hat, und der in ſeiner ehrlichen Schlichtheit ein tief erſchütterndes Seelen-

gemälde bietet. Er erzählte ihr von dem zarten innigen Umgang mit der geliebten Frau, der ja nicht die Sitte verletzt habe, sondern nur auf die Möglichkeit, einander gegenwärtig zu wissen, abgesehen sei. Er sprach von der „Liebe jener jungen Frau, die mir anfangs und lange zagend, zweifelnd, zögernd und schüchtern, dann aber immer bestimmter und sicherer sich näherte. Da zwischen uns nie von einer Vereinigung die Rede sein konnte, gewann unsere tiefe Neigung den traurig wehmütigen Charakter, der alles Gemeine und Niedere fernhält und nur in dem Wohlergehen des andern den Quell der Freude erkennt". . . „Und diese Liebe, die stets unausgesprochen zwischen uns blieb, mußte sich endlich offen enthüllen, als ich vorm Jahre den Tristan dichtete und ihr gab. Da zum ersten Male wurde sie machtlos und erklärte mir, nun sterben zu müssen!" Aber auch von seiner Frau nagender Eifersucht und niedriger Taktlosigkeit wußte er zu erzählen. Minna fing einen Brief auf und erbrach ihn. „Sie hätte nun erst recht verstehen können, denn unsere Resignation spielte auch hierin das Thema . . . Sie hielt sich aber nur an die vertrauten Ausdrücke und verlor den Verstand. Wütend trat sie vor mich." Bei dieser Auseinandersetzung hatte der Meister nur den einen Wunsch, daß Mathilde von dem Zorn Minnas verschont bliebe. Die Wütende gab auch das Versprechen, die Gehaßte nicht aufzusuchen. Aber sie hat die Zusage in ihrem Grimme nicht gehalten und verletzte die zarte Frau noch aufs gröblichste. Kein Wort des Tadels kommt dem Erzähler dabei aus der Feder. Nur tiefstes Mitleid für sein armes Weib spricht aus seinen Zeilen. Er weiß ja, Minna ist seit langer Zeit herzkrank. „Die vielen widerwärtigen Schicksale, die sie mit mir verlebt, und über die mich mein innerer Genius (den ich ihr leider nie mitteilen konnte!) leicht hinweghob, stimmen mich auch gegen sie rücksichtsvoll."

Aber eine Trennung war nun unvermeidlich. Minna zog vorerst zurück nach Dresden und ist von da erst nach einem Jahre wieder mit Wagner zusammengekommen.

So wurde der Haushalt wieder einmal aufgelöst, und der müde Wagner zog auf neue Irrfahrten aus.

In der Ferne wurde ihm nur noch klarer, was er an der

vornehmen, trefflichen Freundin beſeſſen hatte und was er ihr danken mußte. Er nannte ſie ſeinen lieben lauteren Engel der Wahrheit. „Ich wußte Dich ſo erhaben, ſo verklärt, daß ich es mit Dir ſein mußte“ . . . „Meine Liebe zu Dir konnte nie, durch keinen noch ſo ſchrecklichen Augenblick, mehr ihren Duft, ja, nur ein zartes Stäubchen dieſes Duftes verlieren“ . . . „Dir gleich, Deiner würdig zu ſein — das iſt der Haft meines Lebens!“ . . . „Freundin, erſt meine letzten Lebensjahre haben mich wirklich zum Mann gereift. Ich fühle mich in voller Harmonie mit mir: und ſobald es das Wahre gilt, bin ich ſtets ſicher und einig mit meinem Willen . . . So iſt denn tiefe Ruhe in mir: das Kreiſeln der Wellen der Oberfläche hat mit meinem Grunde nichts zu tun. Ich bin — was ich ſein kann! — Dank Ihnen, Freundin!“

Aber dieſer Ruhe ſind viele harte Stürme vorangegangen. Der „Triſtan“ erzählt von dieſen Leiden, die zur Überwindung und Entſagung führten. Aber auch die „Meiſterſinger“ und „Parſifal“ entſtanden aus den Erfahrungen dieſer ſchmerzvollen Züricher Zeit, die Wagner ſelbſt „eine höchſte Blütezeit“ nannte, die eine ſolche Fülle von Keimen getrieben habe, daß er ſpäter nur immer in ſeinen Vorrat zurückzugreifen habe, um ſich mit leichter Mühe die Blume zu erziehen. Dabei weiß der Meiſter ſehr wohl, daß er dem edlen Freunde auch tiefen Dank ſchuldig iſt. So hat er Otto Weſendonk auf Grund „einer wohltätigen Lebenserfahrung“ in ſeinem Veit Pogner, deſſen Partie in den „Meiſterſingern“ er mit beſonderer Liebe behandelt hat, ein beſonderes würdiges Denkmal errichtet.

Schließlich konnte er das ganze Verhältnis zart und wahr mit den Worten ſchildern: „Kinder, daß wir drei ſind, iſt doch etwas wunderbar Großes! Es iſt unvergleichlich, mein und Euer größter Triumph! Wir ſtehen unbegreiflich hoch über der Menſchheit, unbegreiflich hoch. Das Edelſte mußte einmal Wahrheit werden: und das Wahre iſt ſo unbegreiflich, weil es ſo ganz für ſich iſt. Genießen wir dieſes hohe Glück: es hat keinen Nutzen und iſt zu nichts da — nur genoſſen kann es werden, und nur von denen, die ſelbſt es ſich ſind.“ So im November 1859 von Paris aus an Otto und Mathilde Weſendonk.

Aber noch nach Jahren (Juni 1863) schrieb der Meister an Eliza Wille: „Ein Mensch wenigstens muß wissen, wie es mit mir steht. Drum sag' ich's Ihnen: sie ist und bleibt meine erste und einzige Liebe! . . . Es war der Höhepunkt in meinem Leben: die bangen, schönen beklommenen Jahre, die ich in dem wachsenden Zauber ihrer Nähe, ihrer Neigung verlebte, enthalten alles Süße meines Lebens."

Beide Wesendonks sind mit dem Meister in treuster, nur einmal flüchtig getrübter Freundschaft verbunden geblieben und haben sich stets selbstlos aufopfernd und voll innerster verständnisvollster Teilnahme für sein Leben und sein Werk gezeigt. Otto Wesendonk starb 1897, Mathilde 1902. Aber jetzt noch und für alle Zukunft zeugen die seitdem veröffentlichten Briefe, die Wagner mit ihnen gewechselt hat, und die Tagebuchblätter, die er für die edle Frau geschrieben, von dieser herrlichen Liebe und Freundschaft.

Der Wunsch, eine stille Stätte zur inneren Sammlung und fleißiger Arbeit zu finden, führte Wagner nach Venedig, wo er Ende August eintraf und in dem alten gotischen Palazzo Giustiniani (jetzt Hotel d'Europe) eine weiträumige Wohnung bezog. Hier hat er äußerlich-ruhige Monate verlebt. Er schrieb: „Die Zurückgezogenheit ist mir hier so angenehm wie möglich: ich sehe genug, um meine Phantasie angenehm zu zerstreuen; nichts stört mich." Langsam aber stetig schritt die Arbeit am zweiten Aufzug des „Tristan" fort, nur empfindlich durch heftige Krankheitsanfälle im November gestört. Als steten Genossen hatte der Meister den jungen Freund Karl Ritter zur Seite; sonst hielt er sich von jedem Menschenverkehre fern. Und während er nun all sein sehnendes Leid und all sein Entsagen in wunderbaren Tönen ausklingen ließ, nagten die alten Sorgen um das gemeine Dasein an seiner Seele. Erwartete Zahlungen für seine Werke blieben aus; seine Seufzer verhallten ungehört. Liszt bekam die bittern Worte zu hören: „Gott, was seid Ihr alle für wohlbestallte Menschen! In die Lage so eines armen Teufels, der jede Einnahme wie einen Lotteriegewinn zu betrachten hat, kann sich, scheint es, keiner versetzen." Die goldene Dose des Weimarischen Großherzogs wanderte in das Versatzamt, selbst die Uhr mußte diesen Weg gehen.

Dazu kamen schließlich polizeiliche Bedrängnisse. Es schien, als solle Wagner ausgewiesen werden. Umsonst waren die eigenen Bemühungen und die Verwendungen der Gönner und Freunde, die sächsischen Behörden zur Begnadigung zu bewegen. Der König blieb dabei, ihm die sichere Verzeihung nur unter der Bedingung zu verheißen, daß Wagner sich zuvor den sächsischen Gerichten zur Untersuchung und Verurteilung stellen müsse. Dazu mochte sich der Meister nicht verstehen. So griff er erneut zum Wanderstabe und zog Ende März 1859 zunächst nach Luzern und von da — auf eine Anregung von Liszt hin, aber auch vom eigenen Drange nach dem Aufenthalt in einer bedeutenden Musikstadt getrieben — noch einmal nach Paris. Freund Wesendonk hatte die Nibelungenpartitur käuflich an sich gebracht (der Kaufpreis ist doch eigentlich ein Geschenk gewesen!), und so war zunächst die äußere Grundlage eines neuen Pariser Aufenthalts vorhanden. Doch nur halben Herzens, zwischen Furcht und Bangen schwebend, aber nicht entmutigt langte Wagner Mitte September in der Seinestadt an. Er mietete ein freundliches Haus in der Rue Newton und schrieb von da: „So habe ich mich denn wieder einmal eingerichtet, ohne Glauben, ohne Liebe und ohne Hoffen . . . Hast du eine Vorstellung davon, in welcher Lage ich mich befinde? Welcher Wunder von Treue und Liebe ich bedarf, um wieder Mut und Geduld fassen zu können?" Im November traf Minna bei ihrem Manne ein. Der Haushalt, den die beiden führten, war äußerlich glänzender als in den ersten Jahren des Pariser Elends. Es fehlte aber nicht an schweren Sorgen. So mußte die Wohnung bald verlassen werden, da das Haus eines Straßendurchbruchs wegen niedergerissen wurde. Wagner hatte aber nicht nur einen dreijährigen Mietsvertrag abgeschlossen, sondern auch den Mietpreis im voraus bezahlt. Nun gab es endlose ärgerliche Weiterungen und Klagen mit dem Hauswirt und den Advokaten; schließlich blieb es doch wieder nur bei schweren Verlusten. Die neue Wohnung lag zwei Stockwerk hoch in einer engen Straße (Rue Aumale 3) und war eine außerordentlich dürftige Behausung. Aber „es muß nun einmal wieder gehen", meinte der Meister.

Der ursprüngliche Gedanke, mit selbst zusammengeworbenen

Künstlern in Paris eine wirklich stilvolle Aufführung seiner Werke zu veranstalten, wurde von Wagner rasch als völlig aussichtslos verworfen. So suchte er zunächst durch Musikaufführungen sich und sein Werk bekannt zu machen. Er veranstaltete drei Konzerte auf eigene Rechnung im italienischen Theater, die ihm vielen Beifall und treue Freunde einbrachten, aber mit einem Fehlbetrag von 11 000 Franken abschlossen. Auch ein Konzert in Brüssel brachte materiellen Schaden zu seinem ideellen Gewinn. Und um so trübseliger ließen sich diese Pariser Zeiten an, als Wagner auch hier in der Presse auf allgemeine und grundsätzliche Abneigung stieß. Zum Teil haben ihn die Musikverständigen wirklich nicht verstanden. Zum andern Teil ist's triebhafte Gegnerschaft des gallischen gegen den deutschen Geist gewesen, die da zum Ausdruck kam. Schließlich hat wohl auch die Eifersucht Meyerbeers und seiner Freunde ein gutes Teil von dem boshaften Widerwillen verschuldet, der in den Spalten der Pariser Zeitungen planmäßig und gehässig zum Ausdruck kam.

Doch hat es auch gerade damals an wirklichen Verehrern und Freunden in Paris nicht ganz gefehlt. Nicht nur die Fürstin Pauline Metternich und einige junge deutsche Diplomaten, wie die Grafen Pourtalès und Hatzfeld, waren dem Meister ehrlich gewogen. Auch nicht nur Spenderinnen mit offenen Händen, wie Frau von Muchanoff und Frau Kalergis, traten ihm nahe, sondern — neben der Erneuerung des Freundschaftsbundes mit der edeln Idealistin Malwida von Meysenbug — auch einflußreiche, feinsinnige Männer wie Baudelaire, Villot, Ollivier schlossen sich eng und treu an den Meister an. Einer von ihnen, der Arzt Gasperini, schildert uns den verehrten Mann mit folgenden treffenden Worten: „Alle Züge seines Gesichtes trugen das Gepräge jenes unbeugsamen Willens, des tiefsten Grundes seiner Natur. Überall gab es deutlich sich kund: in dieser breiten vorspringenden Stirn, dem kühnen Schwung dieses energisch kraftvollen Kinnes, in diesen schmalen, fein gefalteten Lippen und den tiefen Furchen der unteren Gesichtshälfte, in denen die Erregungen eines leidensreichen Lebens zu lesen waren. Das war der Ringer, dessen Geschichte ich kannte, der mit der Vergangenheit unzufriedene und stets der Zukunft zu-

gewendete Denker. In diesem bald klaren und gesetzten, bald fieberhaft unruhigen Blick, in dieser äußersten Beweglichkeit aller Züge, gegen deren Regungen ein despotischer Wille vergeblich ankämpfte, erkannte ich den glühenden Dramatiker, den Erforscher der menschlichen Seele, die er bis in ihre verborgensten Falten und Schlupfwinkel verfolgt und ergründet, und für den selbst die Ruhe, die Anspannung, die Resignation noch eine Tätigkeit, eine gewaltsame Heftigkeit in sich schließt . . . Trotz aller Theorien der Weltentsagung (Buddha, Schopenhauer), sah ich in ihm einen jugendlich begeisterten Mann voll Leben, Glauben, Hoffnung."

Durch die Vermittlung der Großherzöge von Baden und Weimar, sowie der Prinzessin von Preußen, war es endlich erreicht worden, daß Sachsen gegen den Aufenthalt Wagners auf deutschem Boden keine Einwendungen erheben wolle, falls er nur nicht königlich sächsisches Gebiet betreten würde. So unternahm denn der Meister im Sommer 1860 den ersten Ausflug nach Deutschland. Er ging nach Frankfurt und an den Rhein, bedankte sich auch in Baden-Baden persönlich bei seiner Gönnerin, der Prinzessin Augusta, für ihr vermittelndes Eintreten zu seinem Gunsten. Aber er empfand doch ganz anders wie damals, als er den Rhein zum ersten Male geschaut hatte, und trübselig schrieb er dem Schweizer Freunde: „Von Ergriffenheit beim Wiederbetreten des deutschen Bodens habe ich — leider! — auch nicht das mindeste verspürt: Gott weiß, ich muß recht kalt geworden sein!". . . „Wenn ich deutsch bin, so trage ich sicher mein Deutschland in mir."

Das Hauptereignis dieser Pariser Jahre war jene verunglückte Aufführung des „Tannhäuser", die auf Befehl des von der Fürstin Metternich dazu überredeten Kaisers Napoleon III. in der Großen Oper stattfand, der 164 Proben vorangegangen waren, die mit einem ungeheuren Prachtaufwand in Szene ging und die doch schließlich so schmählich verlief. Anfangs ging Wagner voller Begeisterung an diese Arbeit. „Noch nie" — so rief er aus — „ist mir das Material zu einer ausgezeichneten Aufführung so voll und unbedingt zu Gebote gestellt worden, als diesmal in Paris an der Großen Oper." Mit tiefster Entrüstung wies er zwar das Ansinnen des Direktors ab, im zweiten Aufzuge ein Ballett ein-

zuschieben, das zu dieser Stunde die von ihren Diners ins Theater kommenden jungen Leute der vornehmsten Welt zu sehen gewohnt seien und auf das man daher nicht verzichten dürfe, falls man auf den sichern Beifall dieser einflußreichen Mitglieder des Jokeyklubs zählen wolle. Aber er bearbeitete doch den Eingang der Oper völlig neu und erweiterte die Venusbergszene zu einem gewaltigen Bacchanal. Und wie das so des Meisters flammende Art war: er hatte wohl selbst den ursprünglichen Anfang etwas zu dürftig gefunden; jedenfalls jetzt, wo ihn die neue Ergänzung fesselte, war er bald so voll Feuer in der neuen Arbeit, daß er meinte, nun erst sei sein „Tannhäuser" vollendet, und ohne diese neuen Veränderungen dürfe das Werk nie mehr aufgeführt werden.

Die Begeisterung Wagners flaute bald ab, als er merkte, daß schließlich doch nichts anderes herauskommen werde, als eine gute Opernaufführung, weil die Sänger für seinen musikdramatischen Stil noch nicht geübt seien, und weil namentlich der chef d'orchestre (er nannte ihn den Schöps d'orchestre) nicht das mindeste Verständnis für diese Musik besäße. Er hat selbst die drei Aufführungen des „Tannhäuser" am 13., 18. und 24. März 1861 als drei „Schlachtabende" bezeichnet. Der stürmische Beifall des Publikums wurde trotz der Anwesenheit des lebhaft mit applaudierenden Kaiserpaares von dem wüsten Johlen, Schreien und Pfeifen der „goldenen Jugend" niedergebrüllt. Als mit jeder Vorstellung der Kampf nur wilder und gemeiner ward, zog Wagner sein Werk zurück. Die gekränkten Ballettgelüste der Mitglieder des Jokeyklubs, die nationalen Vorurteile, der gehässige Unverstand der aufgewiegelten Presse hatten gesiegt. Die Aufführung des „Tannhäuser" bedeutete für den Meister eine schmähliche Niederlage. Ein ganzes Jahr mühsamster Arbeit hatte er daran verschwendet. 750 Franken war der Ertrag dieser unsäglichen Mühen. Damit war denn neben seiner künstlerischen Vernichtung in Paris auch sein wirtschaftliches Verderben besiegelt, und es bedurfte der tatkräftigen Hilfe seiner diplomatischen Freunde, um die Abreise aus der Seinestadt zu ermöglichen. Wieder einmal wurde der Hausstand aufgelöst. Minna zog endgültig nach Dresden. Die letzten Wochen verlebte Wagner als Gast bei dem preußischen Gesandten Pour-

talès. Zwei „Albumblätter", das eine der Fürstin Metternich, das andere der Gräfin Pourtalès gewidmet, zeugen von der tiefen Dankbarkeit, die der Meister für seine Pariser Freunde empfand. Dann setzte der Heimatlose seine Wanderung fort. Er hatte aufgegeben, irgendwo dauernd seßhaft zu sein, und schrieb: „Ich werde den Rest meines Lebens wandern."

Der Besuch der Tonkünstlerversammlung in Weimar entsprang weniger dem Bedürfnis, bei dieser Massenmusik zugegen zu sein (der er doch keinen wirklichen Ertrag für die künstlerische Kultur zuschreiben mochte), sondern dem Wunsche, endlich einmal wieder gemeinsame Stunden mit Liszt zu genießen. Er wurde stürmisch gefeiert und konnte wahrnehmen, daß das jüngere Geschlecht, dem die Zukunft gehörte, begann, ihn zu verstehen. Aber es war ihm doch jetzt um das fördernde Verständnis der Gegenwart mehr zu tun. Und alle diese wohlgemeinten Huldigungen konnten ihn über den verzweifelten Ernst seiner Lage nicht hinwegtäuschen. An die Freunde vom grünen Hügel berichtete er: „Ich hatte eigentlich jede halbe Stunde einer neuen Person meine Lebensgeschichte zu erzählen. Meine Verzweiflung gab mir endlich meine alte tolle Laune ein, und alle Welt war erfreut über meine Spaßhaftigkeit. Nur ernst durfte ich nicht werden, weil ich es überhaupt nicht mehr sein kann, ohne in fast auflösende Weichheit zu verfallen."

Aus Karlsruhe waren dem Meister schon mehrfach huldvolle Gunstbezeugungen und Verheißungen zugekommen. Das dortige junge Fürstenpaar schien geneigt, ihm wirklich helfen zu wollen. Die Pläne einer festen Anstellung zerschlugen sich aber, weil die Hofleute Wagners Ansprüche für einen simplen Hofkapellmeister zu hoch fanden. Und vor allem zerschlug sich der lange gehegte Plan einer dortigen Erstaufführung seines „Tristan", der nach vielen Verhandlungen als unausführbar zurückgelegt wurde.

Sicherer waren die Aussichten für dieses Werk in Wien. Der Meister verbrachte im Sommer und Herbst 1861 dort eine lange Wartezeit voller Hoffnungen und Versprechungen, um schließlich auch nur zu erfahren, sein Drama könne erst zu späterer, gelegenerer Zeit einstudiert werden.

Da faßte Wagner den Entschluß, seine „Meistersinger" zu

vollenden; ob es ihm nun endlich gelänge, einmal wieder ein neues Werk auf die — zugleich verachtete und ersehnte — Bühne zu bringen. Die Verhandlungen mit dem Schottschen Verlage in Mainz führten zu einem guten Ziele. Während eines nachmaligen kurzen winterlichen Aufenthalts in Paris entstand rasch die Dichtung. „Nun galt's, ein Asyl aufzusuchen, wo ich die Musik dazu schreiben könnte." Wagner wählte das Mainz nahegelegene Biebrich und richtete sich dort im Februar 1862 wieder einmal häuslich ein. Die Monate, die er in diesem schönen Ort am Rhein zubrachte, waren reich an gesegneter Arbeit, doch auch an seelischen Qualen. Hier sah er seine Frau noch einmal, zum letzten Male, bei sich auf einige Tage. Ein junger Mainzer Kapellmeister, Weißheimer, war ihm ein ergebener Freund. Der herrliche Sänger Ludwig Schnorr von Karolsfeld, den er in Karlsruhe kennen und lieben gelernt hatte, besuchte den Meister. Und zwei volle schöne Monate hatte er den treusten und größten seiner Getreuen, Hans von Bülow und seine junge geistvolle Frau, bei sich zu Gaste. Mit den Freunden wurden kleine Rheinausflüge unternommen. Im Herbst kam eine Fahrt in die alte Heimat dazu, denn auch in Sachsen war der Bann nun endlich von ihm genommen. Seine Landsleute in Leipzig glänzten bei dem Konzerte, das er ihnen gab, durch Abwesenheit und schalten das Meistersingervorspiel, das sie damals zum ersten Male zu hören bekamen, als ein wüstes Chaos und reizloses Tohuwabohu. Doch gab es auch hier eine kleine Zahl verständiger Freunde und Jünger, die den Propheten im Vaterlande willkommen hießen. In Dresden, das er so nach 13 Jahren wiedersah, raffte sich der Meister sogar dazu auf, den alten Feind und Minister Beust aufzusuchen.

Die Tage von Biebrich endigten, wie die von Paris, mit beklemmenden Geldnöten, da die Konzerte nur Beifall, aber keinen Gewinn gebracht hatten, und der Verleger einstweilen zu keinen weiteren Zahlungen bereit war.

Es folgte eine neue hoffnungsvolle Wartezeit in Wien, wo der „Tristan" nun sicher angenommen worden war. Die Proben begannen, aber auch die Unfähigkeit erhob ihr Haupt. An Kabalen fehlte es gleichfalls nicht, und so wurde nach 77 Proben und nach

ewigem Zögern und Aufschieben das gewaltige Werk endlich ganz beiseite gelegt. Es sei unausführbar, so hieß es auch hier. Nach seiner Weise rasch aufwallend in Freude oder Schmerz hatte der Meister anfangs ausgerufen: „Alles ist himmlisch dazu disponiert! Ich kann nirgends ähnliche Mittel finden!“ Aber die Aufmerksamkeit, die man ihm anfangs in Wien erwies, erkaltete nur allzu schnell und machte ödester Gleichgültigkeit und heftigster Anfeindung Platz.

In dieser unseligen Wartezeit gab Wagner seine Nibelungendichtung heraus. Er schrieb dazu eine Einleitung voller Entsagung und doch auch voll Siegbewußtsein. Die deutsche Nation, die sich so gern ihres Ernsts, ihrer Tiefe und Ursprünglichkeit rühme, könne jetzt einmal zeigen, ob sie jenen Ruhm wirklich verdiene. Denn an ihr läge es, aus den oberflächlichen Vergnügungsstätten des gewöhnlichen Operntheaters ein wirkliches nationales Festspielhaus zu gestalten, nicht für Wagnersche Werke allein, sondern für alles, was der deutsche Geist Eigentümliches und Gelungenes geschaffen habe. Eine Vereinigung kunstliebender vermögender Männer und Frauen könne das große Werk schaffen. Oder auch ein deutscher Fürst, der selbstlos und kunstliebend genug sei, den deutschen Kunstgeschmack und den deutschen Kunstgenius durch solche hochherzige Stiftung zu fördern. „Wird dieser Fürst sich finden?“ Noch immer hoffte es der Meister, der diese Frage öffentlich aufwarf. Denn noch immer glaubte er an seinen Stern. Mittellos, verschuldet, vereinsamt, verachtet war er und sagte doch damals einem Freunde: „Die Nibelungen, wenn es mir bestimmt ist, sie zu vollenden, führe ich nur an einem, von landläufigen Opernunternehmungen entlegenen Orte, in einem für diese Zwecke erbauten Hause und mit Künstlern auf, die ich mir zusammenrufen werde. An einem Kompromiß, an eine Verzettelung meines Lebenswerkes denke ich nicht.“

Das Jahr 1863 brachte die letzten Wiener Enttäuschungen und sah den Meister als reisenden Konzertdirigenten nach Brot gehen. In Wien selbst huldigte ihm vor allem die Jugend. In Petersburg erlebte er bei seinen drei Konzerten das Wunder, zum ersten Male auch von den Zeitungen ganz so aufgenommen zu werden wie

vom Publikum. Auch brachten ihm die dortigen Aufführungen wirklichen Geldgewinn, während es sonst zumeist nur beim Beifall blieb. Prag und Pest, Moskau und Mannheim, Breslau und andere Städte vernahmen damals zum ersten Male Bruchstücke aus den letzten Werken und lernten ihre Schönheit ahnen. Aber die Vereinigung der vermögenden Förderer, der hochgesinnte, freundliche Fürst — sie blieben noch immer aus.

Die Wohnung Wagners lag in Penzing, einem Wiener Vororte. Sie war weiträumig und reich ausgestattet. Auch sind über diese Wiener Tage allerlei besonders phantastische Gerüchte von Leichtlebigkeit und Luxus im Umlauf gewesen. Es wird sich nicht durchweg feststellen lassen, was daran Wahrheit, was Dichtung ist. Da gerade in Wien viel persönliche Feindschaft wirksam war, wird Vieles, vielleicht das Meiste boshafte Erfindung oder frivole Entstellung sein. Bliebe doch ein Kern bestehen, so würde es nur von der namenlosen Vereinsamung, von dem unendlichen Elend zeugen, in das gerade in jenen Wiener Tagen der Meister verstrickt war. Denn nur ein Verzweifelter würde sich dazu hergeben, sein tiefes Weh durch Champagner und andere fragwürdige Genüsse zu übertäuben. Aber wir hören ja auch gerade damals seine Worte: „Von mir gilt einfach der Ausdruck: das Leben — satt haben. Mir fehlt nicht mehr als alles, um menschlich leben zu können."

Aus dieser Zeit sind uns auch wieder deutlichere Spuren jener liebenswürdigen Freundlichkeit aufbewahrt, die Wagner seinen Dienstboten erwies. Er hat immer Dienerschaft gebraucht, und zwar ziemlich reichlich. Bei der Selbstbesorgung der häuslichen Geschäfte und noch mehr der Reiseerfordernisse wurde er stets viel zu eifrig, regte sich unnütz auf, erkältete sich — kurz, verlor das innere Gleichgewicht, das er für seine Schaffenskraft benötigte. Aber immer ist er seinen Dienern und Dienerinnen ein gütiger Herr gewesen und hat es nie an der zartesten Rücksicht und Höflichkeit ihnen gegenüber fehlen lassen. In Penzing stand ihm als Diener Franz Mrazek und seine Ehefrau zur Seite. Als dem Paare ein Kind geboren wurde, lehnte er die Bitte ab, Pate zu sein, denn er sei Protestant, da wolle sich ihm das nicht schicken. Aber zur Taufe war er doch zugegen und kniete in echter Herzenshöflichkeit ruhig mit

der katholisch-gläubigen Taufgesellschaft nieder, als das Vaterunser und das Ave Maria so gebetet wurde.

Es kam zur tiefsten Demütigung. Wagner war in Wucherhände gefallen. Die Schuldhaft drohte ihm. Da floh er. Er eilte nach der Schweiz. Bei Frau Wille in Mariafeld verlebte er um die Osterzeit 1864 düstere Frühlingswochen. Die Not trieb ihn weiter. Er kam wie ein gehetztes Wild nach Stuttgart. Nur eine Rettung blieb: für eine Weile von der Welt zu verschwinden. Auf der Rauhen Alb, irgendwo in einem stillen Erdenwinkel, wollte er als Verborgener arbeiten, um sich den Unterhalt zu verdienen. Schon war der Wagen bestellt, der den unstet Flüchtigen heimlich zur Stadt herausführen sollte, als das große Wunder geschah.

An Frau Wille schrieb der Meister kurz darauf, in seinem tiefsten Grunde wäre auch damals ein Bewußtsein gewesen: sich durch seine unerhörten Leiden ein Anrecht höherer Bedeutung erworben zu haben, das ihn so, selbst im tiefsten Elende, „innerlich zu einem geweihten, seligen Menschen machte". „Bedenken Sie, bis zu welcher Tiefe ich erniedrigt war? Weiter konnte es doch nicht kommen? Diese tiefste Demütigung hat mich endlich erhoben: ich fühlte, daß, nun dies möglich war, ich dies ertragen und dennoch mild und freundlich bleiben konnte, es mit mir eine höhere Bewandtnis haben müsse. Blitzartig durchzuckte es mich, daß n-u-n der Vorhang plötzlich sich heben und ein wundervolles Glück sich mir zeigen müßte . . . Ob der Vorhang sich schon im Leben erhob oder erst im Tode, wahrlich, das galt mir gleich: daß er sich heben würde, das wußte ich."

Was ihm diese stolze Siegeszuversicht eingab, war das Bewußtsein, für den weiteren Fortschritt deutscher Kunst und Kultur unentbehrlich zu sein und bei der Neugestaltung deutschen Wesens ein gewichtiges Wort mit sprechen zu müssen. Denn gerade in der Zeit der Verbannung und Verkennung hatte er sich bewußte Rechenschaft über sein eigenes Denken und Schaffen gegeben; und was er da wahrnahm, hatte in ihm nur die Gewißheit verstärkt, daß das aus seiner Welt- und Lebensanschauung heraus geschaffene Werk das heilbringende Kunstwerk der Zukunft sei.

IX. Das Kunstwerk der Zukunft.

Die erste Ausgabe der Schrift vom „Kunstwerke der Zukunft" enthielt eine Widmung an Ludwig Feuerbach mit dem Anfange: „Niemand als Ihnen, verehrter Herr, kann ich diese Arbeit zueignen, denn mit ihr habe ich Ihr Eigentum Ihnen wieder zurückgegeben. Nur insoweit es nicht mehr Ihr Eigentum geblieben, sondern das des Künstlers geworden, mußte ich unsicher darüber sein, wie ich mich zu Ihnen verhalten hätte: Ob Sie aus der Hand des künstlerischen Menschen das wieder zurückempfangen geneigt sein dürften, was Sie als philosophischer Mensch diesem spendeten. Der Drang und die tief empfundene Verpflichtung, jedenfalls Ihnen meinen Dank für die von Ihnen mir gewordene Herzstärkung zu bezeigen, überwog meinen Zweifel." Zur selben Zeit schrieb Wagner an Uhlig (20. September 1850): „In diesen Tagen hatte ich eine große Freude: Feuerbach schrieb mir, und ich machte glücklich einmal wieder die Erfahrung, was es heißt, mit einem ganzen Kerle zu tun zu haben." Auch in anderen Briefen jener Tage tritt uns der Name dieses Mannes entgegen, den Wagner als einen „kräftig klaren Geist" rühmt. Nur in den Schriften selbst suchen wir nach ihm vergebens. Ja, selbst die oben stehende Widmung ist nachmals aus den gesammelten Werken weggelassen worden. Es mochte Wagner später nicht mehr angenehm sein, daran erinnert zu werden, wie er eine Zeitlang unter dem bestimmenden Einflusse Feuerbachs gestanden habe, während er doch nachmals keine Gelegenheit vorübergehen ließ, als den stärksten Anreger seiner philosophischen Gedanken Arthur Schopenhauer dankbar und verehrungsvoll zu nennen.

Durch diese Kargheit im Lobe Feuerbachs kann doch die Tatsache nicht aus der Welt geschafft werden, daß dieser freimütig phantastische Denker wie flüchtig vorübergehend fast für sein ganzes Zeitalter, so auch für Wagner zum zeitweiligen geistigen Führer

geworden ist. Nicht häufige Erwähnungen seines Namens, aber ganze Gedankenreihen in des Meisters Schriften erhärten das unwiderleglich.

Ludwig Feuerbach hat in der Revolutionszeit um seiner stürmisch freiheitlichen Schriften willen eine bedeutsame führende Rolle gespielt. Er war für viele Bestrebungen jener drängenden Tage der beredteste Wortführer. Ursprünglich Theologe, war er durch Hegels Denkweise für dessen philosophisches System gewonnen worden, endigte dann aber in einem eigenartigen und etwas oberflächlichen „atheistischen Anthropologismus". Er hat diesen Werdegang mit den Worten bezeichnet: „Gott war mein erster Gedanke, die Vernunft mein zweiter, der Mensch mein dritter und letzter Gedanke." Um der die äußersten umstürzenden Folgerungen seiner Gedanken nicht scheuenden Ansichten willen unterblieb die Beförderung des Privatdozenten zum bestallten Philosophieprofessor. Da haben ihn in Heidelberg die Studenten selbst berufen und mit einem festen Gehalte angestellt, ein ebenso ehrenvoller als unsicherer Ruf, der denn auch nicht lange Bestand hatte. Die junge Hörerschar hat sich rasch genug verlaufen, als ihr Professor nichts anderes vortrug, als was man im engen Kreise seiner niederreißenden Verneinungen schon vorher von ihm gelesen hatte. Den Rest seines Lebens hat Feuerbach einsam, jedoch um seiner Gelehrsamkeit und seines lautern Charakters willen hoch geachtet, verlebt und ist im flutenden Wechsel der Zeiten rasch vergessen worden. Aber damals galt er mit als das Haupt jener hochgemuten Männer, die eine neue Zeit heraufführen wollten. In seiner Vorrede zur Schrift vom Wesen des Christentums, in der er doch nur dessen Unwesen und Unrecht dartat, sagte er: „Der Zweck meiner Schriften und Vorlesungen ist, die Menschen aus Theologen zu Anthropologen zu machen, aus Theophilen zu Philanthropen, aus Gläubigen zu Denkern, aus Betern zu Arbeitern, aus Kandidaten des Jenseits zu Studenten des Diesseits, aus religiösen und politischen Kammerdienern der himmlischen und irdischen Monarchie zu freien Bürgern der Erde, aus Christen, die ihrem eigenen Bekenntnis zufolge halb Engel, halb Menschen sind, zu Menschen, zu ganzen Menschen." Und das war ihm die Hauptsache. Er hat mit kühner Einfachheit,

die sich aller philosophischen Hüllen entäußerte, den Nachweis zu führen gesucht, daß Gott nichts anderes sei, als das höchste, von aller Widernatürlichkeit befreite Selbstgefühl des Menschen, der Doppelgänger des religiösen Menschen. In der Religion bete unbewußt der Mensch sich selbst an, er habe sein höchstes Wesen in sich selbst. Zweck der wahren Religion könne daher nur sein, den Einzelmenschen zur vollen Menschlichkeit und zur gesamten Menschheit zu erheben. Darum solle der einzelne sich selbst entäußern und in der Liebe sein Ich dem Nächsten zuwenden. „Du bist nur, wenn du liebst. Sein ist erst Sein, wenn es Sein der Liebe ist; aber zugleich geht in der Liebe dein persönliches Dasein, dein abgesondertes Fürdichsein zugrunde."

In einer übertriebenen Vorliebe für abgerissene Sätze, die der logischen Geschlossenheit und einheitlichen Zusammenfassung entbehrten, aber in hochgespannter überschäumender Sprache abgefaßt waren, trug der phantasievolle Denker seine umstürzenden Traumbilder vor. Der beredte Revolutionär mußte notwendig anziehend auf andere Revolutionäre wirken. So sah sich auch Wagner bald in seinem Bann. Nicht um der radikalen Äußerungen willen, sondern wegen der philosophischen Sprache, in der Feuerbach seine Meinungen darlegte. Es unterliegt keinem Zweifel, daß er es war, der als erster dem Künstler das fachmännische Rüstzeug verlieh, das Wagner in den Stand setzte, seiner Weltanschauung einen wirklich philosophischen Ausdruck zu geben. Gewiß ist der Meister auch dabei zunächst Künstler geblieben und hat nichts anderes, auch kein Philosoph sein wollen und können. Sein Wort: „Ich kann nur in Kunstwerken sprechen" ist unumstößlich wahr geblieben. Und auch darin hat er nur die Wirklichkeit verkündigt, wenn er sagte: „Dem Dichter ist es eigen, in der inneren Anschauung das Wesen der Welt reifer zu sehen, als in der abstrakt bewußten Erkenntnis." Aber auch den Künstler drängt es, die Fülle der Gesichte in Worten auszusprechen, und das, was er denkend selbst innerlich erschaute und äußerlich erfuhr, in straffer einheitlicher und wohlgegliederter Zusammenfassung vorzutragen, d. h. sich von seiner Weltanschauung Rechenschaft zu geben. Das aber ist so einfach nicht und erfordert philosophische Schulung und Sprache, wenn es einigermaßen gelingen

soll. Eine Dichtung ist und bleibt jedes philosophische „System"; aber der weltüberschauende Dichter kann verworren oder klar reden. Ein so umfassender, tiefgründiger Denker, wie Wagner das war, rang natürlich nach Klarheit. Da empfand er es mit dankbarer Freude, wie Feuerbach das, was er selbst mehr unbewußt innerlich geschaut und dunkel empfunden hatte, so klar und rein in treffende Worte zu kleiden verstand. Von ihm entlehnte er darum für sich die philosophische Rede, denn er fühlte sich mit ihm in wesentlichen Stücken der Weltanschauung innerlich wesensverwandt.

Vor allem war es das nüchterne Vermeiden übernatürlicher Spekulationen und das starke Betonen des Reinmenschlichen in Feuerbachs Schriften, das ihn anzog, weil er selbst ja immer darauf aus war, das Reinmenschliche als das Höchste in der Welt aufzufinden und zu gestalten. „Feuerbach geht endlich aber doch im Menschen auf, und darin ist er so wichtig, namentlich der absoluten Philosophie gegenüber, bei der der Mensch im Philosophen aufgeht" rühmt er in einem Briefe vom November 1849. Wagner hatte ja selbst den reinen Menschen zum Gegenstand seiner künstlerischen Darstellung gemacht. Es war ihm klar geworden, daß der in allerlei äußerlich herkömmliche Gebilde von Sitten und Verhältnissen verstrickte geschichtliche Mensch sich durch die Gefühlskunst der Musik nicht darstellen lassen könne. Darum hatte er sich ja auch von den historischen Stoffen für seine Worttondramen ab- und dem Mythus zugewandt. In ihm vor allem fand er jene rein menschlichen Triebkräfte, die, aus dem natürlichen Wesen des Menschen hergeleitet, allgemeine Gültigkeit und Bedeutung für das menschliche Gefühl haben, wie es an allen Orten und zu allen Zeiten empfunden wird. Darin bestärkte ihn nun Feuerbach, der mit flammenden Worten das Wesen des Menschen, und als das vornehmste Gebot die Liebe zu künden wußte.

Auch der Entwicklungsgedanke, den Feuerbach aus seiner Hegelschen Zeit beibehalten hatte, und der einen so kräftig vertrauenden Glauben an die Zukunft ausspricht, gefiel neben manchen anderen Lieblingsgedanken des Menschheitslehrers Wagner so, daß er ihn in dieser Art für sich übernahm. Er sagte selbst: „Nichts wird gemacht in der Geschichte, sondern alles macht sich selbst, nach seiner

inneren Notwendigkeit.“ Darin lag die feste Zuversicht, daß die Menschheit in einem steten Fortschritt begriffen sei und sich unablässig, wenn auch langsam genug, an das in weiter Zukunft vor ihr liegende Ziel eines schlechthin idealen Zustandes nähere. Diesen Glauben an die Zukunft hat sich Wagner durch all sein Kämpfen und Siegen hindurch bis an sein Lebensende bewahrt, und in dieser seiner freudigen und anspornenden Gewißheit ist er für immer dem Geiste Feuerbachs verwandter geblieben, als dem Schopenhauers. Freilich haftet diesem Optimismus auch leicht etwas Oberflächliches, Leichtsinniges an. Wer tiefer gräbt, kommt bald vor den rätselvollen Widerspruch: wenn die Menschheit natürlich zur Fortentfaltung angelegt war und das Ziel der Vollendung keimartig in ihr liegt, woher stammen dann die Hemmnisse, die so viel Leid über die Menschen bringen und deren Überwindung doch erst eine aufwärts gehende Entwicklung möglich macht? Der stürmisch nach Umsturz und Welterneuerung rufende Revolutionär sah zunächst nur die Möglichkeit und Fähigkeit zu großen Fortschritten. Der um seine Hoffnungen Betrogene, vom Lebenskampf zermürbte und zerschmetterte Streiter entdeckte rings soviel Fehler und Fäulnis, daß ihm die Gegenwart vorerst nur verzweifeltes Stöhnen abgewann. Das war dann die Stimmung, in der des Künstlers Geist empfänglich wurde für all das Trübe, Weltschmerzliche, das ihm sein Führer Feuerbach nicht bot, das ihm aber eine andere Philosophie, die Schopenhauers, zu deuten verhieß. Aber im gewissen Sinne ist doch Feuerbach der erste und eigentliche philosophische Lehrer des Meisters geblieben. Durch ihn ist er soweit zum philosophischen Denker gemacht worden, soweit er als Künstler dies überhaupt werden konnte. Feuerbach lieferte dem Dichter die abgezogenen Begriffe und die lehrhaften Ausdrücke, mit denen der dann sein innerstes Erleben als Weltanschauung aussprechen und begründen konnte. Das dichterische Ergebnis der Feuerbachzeit ist darum trotz alledem „der Ring des Nibelungen“, obwohl sich im Verlaufe dieser Arbeit des Dichters Seele mit Anschauungen füllte, für die er den treffenderen begrifflichen Ausdruck in des Frankfurter Weltweisen pessimistischem System zu finden meinte. Feuerbachs philosophische Nachklänge sind aber allenthalben zahlreich in den Schriften jener von 1848 bis

1854 reichenden Sturm- und Drangperiode zu finden, wenn es auch hier natürlich ein verkehrtes Unterfangen wäre, allen jenen Feuerbachschen Tönen nachzuspüren, wo es doch darauf ankommen muß, Wagnersche Meinungen klarzustellen und wiederzugeben. Jedenfalls wird es immer ersprießlicher sein, des großen Tondichters lebensfrische Schriften zu lesen, als sich in die abgeblaßten Werke des vergessenen Philosophen zu vertiefen.

* * *

Dem über all sein inneres und äußeres Leid verzweiflungsvoll klagenden Freunde hatte der in seinem frommen Glauben Trost und Stärke findende Liszt am 8. April 1853 das schöne Wort geschrieben: „Ich kann es dir nicht predigen, nicht explizieren; zu Gott will ich aber beten, daß er mächtig dein Herz erleuchte, durch seinen Glauben und seine Liebe."

Nicht lange darauf — im Jahre 1854 — schrieb Wagner an den gläubigen Tröster: „Ich komme immer mehr dahinter, daß du eigentlich ein großer Philosoph bist! ... Neben dem langsamen Vorrücken meiner Musik habe ich mich jetzt ausschließlich mit einem Menschen beschäftigt, der mir — wenn auch nur literarisch — wie ein Himmelsgeschenk in meine Einsamkeit gekommen ist. Es ist Arthur Schopenhauer, der größte Philosoph seit Kant, dessen Gedanken er — wie er sich ausdrückt — vollständig zu Ende gedacht hat ... Sein Hauptgedanke, die endliche Verneinung des Willens zum Leben, ist von furchtbarem Ernste, aber einzig erlösend. Mir kam er natürlich nicht neu, und niemand kann ihn überhaupt denken, in dem er nicht bereits lebte. Aber zu dieser Klarheit erweckt hat mir ihn erst dieser Philosoph ... Wunderbar habe ich nun oft deine Gedanken wieder gefunden: drückst du sie auch anders aus, weil du religiös bist, so weiß ich doch, daß du ganz dasselbe meinst. Wie tief bist du ... Als ich Schopenhauer las, war ich meistens bei dir: du hast's nur nicht gemerkt. — So werde ich immer reifer."

Wagner war von Herwegh auf die innere Verwandtschaft seiner Nibelungendichtung mit dem Geiste Schopenhauers aufmerksam gemacht worden und hatte von diesem ein Werk des Philosophen

erhalten. Er ließ es bei dem Lesen des einen Buches nicht bewenden, sondern verschlang in rascher Folge alle Schriften, deren er habhaft werden konnte. So fühlte er sich mit diesen Gedanken innerlich wesensverwandt: nichts Neues glaubte er aus ihnen zu hören, sondern etwas, das seinem innersten Fühlen längst bekannt und vertraut gewesen war, und das er nur nicht in dieser Klarheit auszusprechen verstanden habe.

So schreibt er im Februar 1855 an Röckel: „Ich gestehe, daß ich mit meinen eigenen Lebenserfahrungen gerade so weit gekommen war, daß nur noch Schopenhauers Philosophie mir gänzlich angemessen und bestimmend werden mußte . . . wiewohl er mir eine, von meiner früheren ziemlich abweichende Richtung gegeben hat, entsprach doch diese Wendung einzig meinem tiefleidenden Gefühle vom Wesen der Welt." Ja, er meinte, seine eigenen Kunstwerke erst jetzt mit Hilfe eines anderen, der ihm die mit seinen Anschauungen zusammenfallenden Begriffe lieferte, wirklich verstanden, d. h. auch mit dem Begriffe erfaßt und seiner Vernunft verdeutlicht zu haben. Jetzt erst verstehe er die hohe Tragik der Entsagung, die wohlmotivierte, endlich notwendig eintretende, einzig erlösende Verneinung des Willens, die seinen drei Opern die große Weihe gegeben habe, und er könne kaum noch fassen, wie er solche furchtbar ernsten Werke in einer Zeit optimistischer Weltauffassung habe schaffen können. Das Auffallendste in diesem Bezug müsse er an seiner Nibelungendichtung erleben, die er zur Zeit seiner hellenistisch-optimistischen Weltanschauung aufgebaut habe und die doch mit ihren Gedanken der Weltentsagung und Weltverneinung unmittelbar in Schopenhauersche Urteile einmündete.

Es verhielt sich tatsächlich so, daß dieser Philosoph noch umfassender wie vordem zu anderer Zeit Feuerbach dem denkenden Bewußtsein des Meisters die vollkommene Bestätigung dessen gab, was er sich als triebhaft schaffender und — vom innern Zwang geführt — gestaltender Künstler längst eingestanden hatte. In einem Briefbruchstück, das nicht abgesandt worden ist, schrieb er an Schopenhauer: „Sie einzig geben mir das Material der Begriffe, durch die meine Anschauungen auf philosophischem Wege mitteilbar sind."

Wagner ist diesem Philosophen bis an sein Ende unwandelbar treu geblieben. Eine erhabenere, richtigere Lehre dünkte ihm nicht möglich. Über seinem Arbeitstische hing allein Schopenhauers Bildnis, und dem Schöpfer dieses Gemäldes — Lenbach — schrieb er noch 1868: „Ich habe die eine Hoffnung für die Kultur des deutschen Geistes, daß die Zeit komme, in welcher Schopenhauer zum Gesetz für unser Denken und Erkennen gemacht werde."

Persönliche Berührung mit Schopenhauer hat Wagner vermieden. Er schickte ihm „aus Verehrung und Dankbarkeit" ohne weiteren Begleitbrief sein Nibelungengedicht. Und der Philosoph nahm diese Huldigung wohlwollend auf, ohne seinerseits des Tonmeisters Bekanntschaft zu suchen, dessen eifriger schriftlicher und mündlicher Fürsprache er doch ein gutes Teil seines späten Ruhmes verdankte.

Denn bis dahin war die Tätigkeit Schopenhauers, von dem Goethe einst in Wagners Geburtsjahre gesagt hatte, er werde „uns allen noch einmal über den Kopf wachsen", ziemlich spurlos vorübergegangen. Die Zunft der Universitätsprofessoren hatte den jungen mürrischen Genossen mit seinen wunderlich trübsinnigen Gedanken unter sich nicht aufkommen lassen. So saß er nach kurzer unfruchtbarer Privatdozentenwirksamkeit als einsiedlerischer Sonderling einsam in Frankfurt und ließ im sicheren Vertrauen auf den endlichen Sieg seiner Gedanken ein Buch nach dem anderen ausgehen, die er selbst „Manuskriptbücher" nannte, weil sie keine Käufer und Leser fanden. Die Zeitstimmung, die sich in kühnster Sicherheit für stolze Vernunftsysteme und politische wie geistige Reformen begeisterte, war ihm zunächst nicht günstig. Erst der Zusammenbruch der Hegelschen Philosophie und das Scheitern der Revolution machte seiner melancholischen Weltanschauung die Bahn frei.

Schopenhauer ging in seinen Untersuchungen von Kant aus: nur Erscheinungen der Dinge fallen in unser Bewußtsein, nicht das Ding an sich, ihr eigentliches Wesen. Aber wir Menschen sind doch auch Dinge, Objekte, müssen also das Ding an sich in uns haben. Nun erkennen wir unser eigenes Wesen, also das Ding an sich, in unserem Selbstbewußtsein als Wille und Vorstellung. Dies ist also das Wesen aller Dinge: Wille und Vorstellung. Dabei ist denn

freilich mit diesem Willen etwas gemeint, was man außerhalb dieser Philosophie sonst in solcher weiten Fassung und Allgemeinheit nicht Wille zu nennen pflegt. Denn Wille wird auch das unbewußte Begehren, ja jeder Trieb auch in der unorganischen Natur genannt. Er erscheint so ursprünglich in den Naturkräften; er erscheint dann in den Lebewesen; er erscheint endlich im Menschen in seiner höchsten Form, mit der geistigen Einsicht als seinem letzten und vollkommensten Werkzeuge ausgerüstet. Aber auf dieser höchsten Stufe gelangt der Wille zugleich zu der trüben Erkenntnis, daß all sein Tun ein unmögliches Streben ist, weil allenthalben von der Unvernunft des Daseins peinlich gehemmt.

Hatten sich die Philosophen, die nach Kant lebten, darin gefallen, die Wirklichkeit der Welt in ein wohlausgeklügeltes System der Vernunft zu verwandeln und das Leben der Menschen möglichst annehmbar darzustellen, so suchte Schopenhauer nun allen Ruhm darin, mit möglichster Klarheit, Schärfe und Eindringlichkeit alles auszusprechen, was das Dasein an Leid und Weh bietet. Damit verschwand jede optimistische Naturstimmung, die in der Natur nur eitel Friede und Freude sah; es wurde die Kulturschwärmerei mit ihrem rosigen Fortschrittsglauben gebrochen; es erschienen schwere Verwicklungen im eigenen Innern des Menschen.

Aber mit dieser wahrheitsgemäß düstern Schilderung der Unvernunft in der Welt war kein kühnes Hoffen verbunden. Nur weiches Empfinden und tatlose Anschauung hatte in diesem sprunghaften und an innern Widersprüchen reichen Systeme Platz. Auch nur eine negative Sittlichkeit ward in ihm gefordert, eine matte Geistigkeit ohne Liebe, Demut und Vertrauen. Anstatt einer Werte anerkennenden und Werte erhoffenden Liebe forderte Schopenhauer Mitleid mit dem Leid, das sich an alle Verwirklichung des Willens zum Leben knüpft und als letztes Ziel Ertötung — nicht des Lebens, sondern des Willens zum Leben in uns selbst durch Askese. Während das Mitleid das Leid in dieser schlechtesten aller möglichen Welten zu lindern vermag, hebt die Askese das Leid dadurch auf, daß es überhaupt den Willen zum Leben inmitten des Lebens aufhebt. So ist denn das Leitbild keine irgendwelche bestimmte Darstellung des geistigen Zieles, sondern eine Verneinung jeder Sinnlichkeit,

ähnlich der buddhistischen Lehre vom Nirwana, dem glückseligen Endzustande der durch Askese gereinigten und in die Bewußtlosigkeit eingegangenen Heiligen.

Für diese weltschmerzliche Lehre fanden sich allmählich zahlreiche Anhänger, die müde der fruchtlosen Vernunftgespinste und der vergeblichen Reformversuche solchen Gedanken zuneigten, die in bestechender Form und höchster schriftstellerischer Kunst dieser müden Zeitstimmung entgegenkamen. Schopenhauer selbst, grillig, grimmig, sah mit einem wunderlichen Gemisch von Menschenverachtung und Ruhmgier auf dieses Wachstum seines Namens und lebte sein Junggesellendasein fort, das im qualvoll empfundenen Widerspruch mit dem eigenen Leitbilde neben der fruchtbaren und geistreichen schriftstellerischen Tätigkeit eine rechte Lust an der Lebensbejahung in sinnlichen Genüssen jeder Art und fast krankhaften Geldgeiz aufwies. Ein hoher Geist, der, in der eigenen Sinnlichkeit rettungslos befangen, ein wunderbar schönes Weltgedicht von Lebensverneinung und Entsagung schuf.

Das persönliche Leben des Sonderlings hat für die Schar seiner Anhänger natürlich nichts mit seiner Weltanschauung zu tun. Was war es nun, was von diesen Gedanken eine so anziehende Kraft auf Wagner ausübte, daß er in den Büchern des Frankfurter Weltweisen und Einsiedlers geradezu eine Erlösung erleben konnte? Man möchte meinen, daß es zunächst die Sonderstellung gewesen sei, die Schopenhauer in seinem System der Musik einräumte, die er mit begeisterten Worten immer wieder als die Kunst der Künste pries, weil sie allein den Willen recht unmittelbar ausspreche und damit zugleich von der Qual seines Seins befreie. Aber diese Einzigartigkeit der Musik stand dem großen Tonmeister von vornherein so fest, daß sie auch von dem Philosophen nicht tiefer empfunden werden konnte, als das längst von ihm selbst geschah. Nein, was dem schaffenden Künstler vor allem an jenen Gedanken das Fesselnde sein mußte, war die Tatsache, die er selbst doch schon immer erlebt hatte: daß letztlich nicht die Vernunft in der Welt das Wesentliche sei, sondern der Wille. Wie wenig, wie nichts vermag alles Sinnen und Grübeln gegenüber der schöpferischen Kraft des Willens auf Erden! Daß in einer

Zeit der unfruchtbarsten Spekulation ein Mann auftrat, der verächtlich diese selbstgesponnene Gedankenwelt beiseite stieß, um darauf hinzuweisen, daß die Wirklichkeit nur im Willen bestehe, das war dem willensstarken Künstler zunächst so recht aus der Seele gesprochen. Hier hatte er die Kraft, auf der er selbst schon sein ganzes Leben aufgebaut hatte, wie sie nun der einsame Denker zur Grundlage seiner gesamten Weltanschauung nahm.

Dazu kam ein anderes: das Tragische, Weltschmerzliche in dieser Schopenhauerschen Gedankenwelt. Wagner hatte es selbst ja nur zu schwer erfahren, wie seine bisherige Weltauffassung ein Wahn gewesen sei; ein verderblicher Wahn die Meinung, daß ein freies Ausleben aller dem Menschen eingepflanzten natürlichen Triebe von selbst zur Verwirklichung des reinmenschlichen Ideals führen müßte. Mit bitterem Grolle mußte er zuschauen, wie die große herrliche Welt, die er mit seiner Kunst schaffen wollte, ungeschaffen bleiben mußte um der Menschen Torheit und Bosheit willen. Zu dieser Not um sein Werk kamen die elenden Nahrungssorgen, die nimmer versiegen wollten, kam das Liebesweh mit seinem Liebestod der Entsagung. Mehr wie eine Äußerung des Meisters klang damals aus dem Ton, in dem er an Liszt schrieb: „Ich glaube nicht mehr und kenne nur noch eine Hoffnung: einen Schlaf, so tief, so tief — daß alles Gefühl der Lebenspein aufhört!" Wie wohl mußte es ihm da in allem Wehe werden, nun endlich einmal nicht nur das Glück der Welt geschildert zu wissen, sondern alle die Unvernunft des Daseins ans Licht gezogen und rückhaltlos dargestellt zu sehen. Ja, diese Welt war wirklich die schlechteste aller möglichen Welten; und in ihr die Verneinung des Willens zum Leben erquicklicher, als dieses Dasein selbst.

Fand Wagner für das eigene Weh in der Schopenhauerschen Weisheit den treffendsten Ausdruck und die willkommenste Erlösung, so mußte ihm diese Lehre dadurch nur noch zusagender werden, daß sie stark auf das Gefühl des Mitleids drang, das in ihm immer besonders lebhaft gewesen war. Er rief aus: „Was empfinden wir also . . . durch die neue Erkenntnis? Offenbar doch nur das Wichtige, ja Schreckliche eben dieses Willens, — und somit endlich — Mitleiden — Sympathie . . . Mitleiden mit

allem Lebenden, im erkenntnislosen Dienste des Willens Befindlichen; hier ist die Quelle aller erhabenen Tugend, aller Erlösung, vollkommene Vereinigung mit allen durch die Täuschung der Individuation Getrennten; von diesem Punkte aus ging von je die Religion." Freilich ist dieses Mitleid auch bei Wagner zunächst nicht eins, das zur helfenden Tat treibt — wenigstens in der lehrhaften Begründung dieser Anschauungen nicht — sondern mehr ein gefühliges Schwelgen in diesem Schmerze, das nur darauf drängt, den Willen bewußt zu verneinen, sich von der Teilnahme an ihm loszusagen; so daß er sich bis zu diesen wahrklingenden und doch einseitig übertriebenen Worten verstieg: „Kannst du dir eine moralische Handlung anders vorstellen, als unter dem Begriff der Entsagung? Und was ist die höchste Heiligkeit, d. h. vollste Erlösung anderes, als die Grundlage dieses Prinzips für unser Handeln überhaupt?"

Schopenhauer, selbst sehr tierfreundlich gesinnt, hatte den belebten Geschöpfen der Tierwelt eine große Rolle in seinem Gedankengefüge eingeräumt. Auch das sprach nur mit philosophischer Begründung jenes starke Gefühl der Anhänglichkeit an dieTiere aus, das Wagner stets eigen gewesen war. Nahmen doch in seinem Leben die treuen Hunde und die gelehrigen Papageien eine Stellung ein, die uns mit der Tiefe und Liebenswürdigkeit der in ihrer Pflege und Bewahrung zutage tretenden Empfindung stets besonders angenehm berührt und damit rührt. Nun hatte der Frankfurter Weltweise auch für diese Geschöpfe und Gefühle eine geistvolle Erklärung gefunden. Das erfreute den Meister; und wie das zu gehen pflegt: er, der doch schon in seinem Jugendwerke der „Feen" einen ergreifenden Ausdruck seiner Tierliebe gefunden hatte und selbst doch Weiser und Mannes genug war, für dieses Gefühl den rechten Beweis und die schönsten Worte zu finden, war von dieser Bundesgenossenschaft so erquickt, daß er — ordentlich aufatmend — schreiben konnte: „Namentlich ergreift mich das Verhältnis zu den so schändlich von uns gemißbrauchten und gemißhandelten Tieren immer mehr auf das innigste, und ich bin jetzt völlig froh, diesem bei mir von je sehr starken Mitgefühle jetzt ohne Scham mich hinzugeben."

Was Wagner im Innersten mit Schopenhauer verband, war

die gemeinsame Seelenstimmung, die bei dem Philosophen zum Systeme, bei dem Tondichter zu Kunstwerken wurde. Wenn beide Männer für diese Grundanschauung oft den überraschend gleichen Wortausdruck fanden, mag das seine Ursache in ihrer beiderseitigen Vorliebe für die indisch-orientalische Lebensweisheit haben. Beide haben die Gedanken dieser Weisen aus dem Morgenlande von früher Jugend an mit innerstem Mitgefühle studiert. Und namentlich haben Anschauungen des Buddhismus bei ihnen stets auf regste Teilnahme rechnen können. Damals versuchte Wagner auch eine Vereinigung des Christentums, dessen tiefste Gedanken ihn doch mit dauernder Bewunderung erfüllten, mit dem Buddhismus herbeizuführen. Er meinte, es sei „unwiderleglich begründet durch die neuesten wissenschaftlichen Forschungen", daß das Christentum seine ursprüngliche Heimat in Indien habe; daher stammten seine reinen, durchaus weltverachtenden, dem Willen zum Leben abgewandten Gedanken. Leider aber sei das ursprüngliche Christentum durch das Judentum entstellt worden, das so recht ein Bild des geist- und herzlosen Optimismus sei, dem in Wahrheit alles ganz recht ist, wenn nur Magen und Beutel recht voll zu machen ist. „Wie göttlich ist dagegen das offenbare Bekenntnis der Nichtigkeit dieser Welt im ursprünglichen christlichen Gedanken, und wie herrlich sind Buddhas Lehren, die uns durch unser Mitleiden eins mit allem Lebenden machen." Diese „unwiderlegliche wissenschaftliche" Wahrheit hat sich nun zwar längst als ein rechter Irrtum herausgestellt. Wenn zwei große Geister mit dem geschärften Blick der seelenkundigen Liebe die Welt um sich anschauen, kommen sie wohl zu gleichen Gedanken, auch wenn sie voneinander nichts wissen. So bleibt auch hier wahr, daß vieles, was Buddha gesagt hat, späterhin sehr ähnlich von Jesus ausgesprochen wurde. Aber es bleibt doch auch manche grundsätzliche Verschiedenheit bestehen, und es muß eben als eine geschichtliche Tatsache ertragen werden, daß das Christentum wirklich aus dem Judentum und nicht aus dem Buddhismus hervorgegangen ist. Zunächst aber geht aus Wagners Erörterungen hervor, daß er damals sich besonders von den weltflüchtigen, lebensverneinenden, Entsagung heischenden Gedanken der christlichen Religion angezogen fühlte. Die andere Seite,

die durch Selbstzucht und opfernde Liebe zu erreichende Welt*überwindung*, trat ihm erst später wieder lebhafter vor die Seele, als er sich innerlich, nicht von der Schopenhauerschen Grundauffassung und Seelenstimmung, wohl aber von ihrer Einzelausprägung in mancherlei Behauptungen und Lehren mehr frei gemacht hatte und dem eigenen Selbst auch in philosophischen Erörterungen mehr Vertrauen schenkte. Aber auch in jenen ersten Zeiten weltschmerzlicher Gesamtauffassung ist er durchaus nicht derartig von dem Einsiedler am Main beeinflußt worden, daß man ihn einen wirklichen Schüler Schopenhauers nennen könnte. Er war zunächst doch nur sein dankbarer Verehrer und für die Schattenseiten des Weisheitslehrers nicht blind. Konnte er doch in seiner eifrigsten Schopenhauerzeit schreiben: „Die kleineren Schriften Schopenhauers will ich nun auch besorgen: es ist soviel Neues und Bedeutendes darin, daß ich Dir Genuß verspreche, trotz der unleugbaren Härten und Einseitigkeiten eines schroff gewordenen Sonderlings, die Dich hier und da verdrießen können."

Im letzten Grunde klaffte doch ein grundsätzlicher Widerspruch zwischen des Gelehrten und des Künstlers Meinungen auch da, wo es schien, als seien sie beide *eines* Geistes. Denn eine Natur wie Wagner konnte nur leben, solange sie hoffte, das erträumte Ideal sich verwirklichen zu sehen. Trübselig Verzicht leisten sollen und ruhig zuzusehen, wie der Lauf der Welt seinen traurigen Fortgang nehme, das Leitbild alles Denkens also nur als etwas rein Innerliches zu nehmen, das nie Wahrheit werden könne: das war die Sache Wagners nicht. Mochte er von den großen Gedanken des Weltweisen noch so sehr innerlich ergriffen werden, so konnte ihm das Aufgehen in das Nichtsein doch nie das Letzte und Höchste bleiben. Gewiß, diese Welt war voll von Widerwärtigkeit, Bosheit und Weh, man mußte Pessimist sein, wenn man sie mit kühlem Kopfe beschaute. Aber das warm schlagende, tatenfroh hoffende Herz konnte sich letztlich mit dieser melancholischen Auffassung nicht begnügen: es blieb, wenn auch anfangs gegen den eigenen Willen, ein unverbesserlicher Optimist!

* * *

Es war Wagners Absicht, sich selbst und seinen Zeitgenossen Rechenschaft über das zu geben, was er mit seinen Werken zu erreichen wünschte. Im Schaffensdrange war es ihm selbst manchmal gewesen, als waltete in ihm eine geheimnisvolle dämonische Kraft, der er willenlos untertan sein mußte und die ihm geradezu aufnötigte, in der Weise zu wirken, die so viel Anstoß erregte, als etwas Unerhörtes, Nichtverstandenes. Er bekannte selbst: „Der Künstler steht vor seinem Kunstwerke, wenn es wirklich ein solches ist, wie vor einem Rätsel." Nun drängte es ihn, was er aus innerlichen Anschauungen geschaffen hatte, mit Gründen der Vernunft zu erklären und zu verteidigen, so also eine eigene Kunstlehre zu entwerfen. An Liszt schrieb er damals: „Ich hatte ein ganzes Leben hinter mir aufzuräumen, alles Dämmernde in mir zum Bewußtsein zu bringen, die notwendig mir aufgestiegene Reflexion durch sich selbst — durch innigstes Eingehen auf ihren Gegenstand — zu bewältigen, um mich mit klarem heiteren Bewußtsein wieder in das schöne Unbewußtsein des Kunstschaffens zu werfen."

Die Schriften, die er so zur eigenen Aufklärung und zur Rechtfertigung vor andern im stürmischen Drange der Einsamkeit verfaßte, sind trotz ihrer eingehenden philosophischen Begründungen und trotz ihrer zahlreichen Anwendung von philosophischen Fachausdrücken doch nicht die Werke eines zünftigen Philosophen, der sich mit seinen Erörterungen an Verstand und Vernunft wendet, sondern die eines Künstlers, der Gefühl und Phantasie für sich aufruft und zunächst nicht in abgezogenen Begriffen, sondern in Anschauungen und Bildern denkt. Es sind auch nicht die gelehrten Untersuchungen eines Historikers, der in kühler Ruhe die Tatsachen der Vergangenheit sammelt und aufspeichert, sondern es ist die Geschichtsauffassung eines Künstlers, der sich kühn über die Lücken seiner Kenntnisse hinwegzusetzen weiß, um mit fruchtbarster Einbildungskraft doch ein Gesamtbild früherer Strebungen und Persönlichkeiten zu entwerfen, das seinem eigenen innern Erschauen und Schaffen entspricht. Und zwar ist dieser Künstler nicht nur Musiker und nicht nur Dichter, sondern vorerst Theatraliker — wenn dies Wort erlaubt ist. Das will sagen: die Dichtung und die Musik an sich fesselte des Meisters Teilnahme nur im bedingten

Maße; er hatte ſtets bei ſeinen Kunſtanſchauungen die Welt der Bühne vor Augen, für die er ſchuf und die er als die eigentliche weihevollſte Pflegſtätte der Kunſt pries. Nicht die gewöhnliche Opern- und Schauſpielbühne, ſondern die Bühne, die gleich der des griechiſchen Theaters ein feſtliches Heiligtum war; aber eben doch die Bühne mit ihren Wirkungen und Anforderungen.

Ein Künſtler, der voll eigenſter Schöpferkraft war und mit umfaſſendem geſchichtlich und philoſophiſch wohlgebildetem Geiſte ſich nun eine Kunſtlehre auferbaute, die nicht nur köſtliche Einblicke in die Werkſtatt des eigenen Schaffens, ſondern auch weite Umblicke über das ganze reiche Gebiet der Kunſt gewährte, mußte ſelbſtverſtändlich bei dieſen gedanklichen und ſchriftlichen Darlegungen höchſt perſönlich bleiben. Wagners Kunſtlehre mit ſeinen Unterſuchungen über das Geſamtkunſtwerk der Zukunft, in dem die ganze geſchichtliche Entwicklung aller Künſte zu gipfeln habe, iſt vollſtändig ein Erzeugnis ſeiner eigenſten Lebensauffaſſung und durchaus auf ſein eigenes Muſikdrama zugeſchnitten. An dieſer ganz perſönlichen und eben darum oft anfechtbaren Weiſe ſeiner Kunſtlehre iſt nicht zu drehen und zu deuteln. Es bleibt dabei, daß Wagner zunächſt in ſeiner eigenen Kunſtanſchauung und Kunſtübung das letzte Ziel ſah, zu dem hin der ganze bisherige Verlauf des künſtleriſchen Schauens und Schaffens naturgemäß geführt habe. In dem Geſamtkunſtwerk, wie er es vor Augen hatte und wie er es ſelbſt ſchaffen zu können hoffte und glaubte, war nach ſeiner Meinung die Gipfelhöhe der Kunſt erreicht. Wer dieſes hochgemute Selbſtbewußtſein nun aber für unerträgliche Eitelkeit anſehen wollte, wäre auf durchaus irrigem Wege und würde nur verraten, daß er die Schaffenskraft und Werkfreude der Menſchenſeele nicht kennt.

Zu glauben, daß mit dem, was er ſelbſt innerlich erſchaute und äußerlich zu geſtalten vermochte, das Ziel einer langen Entwickelung erreicht ſei, iſt wahrlich nicht Wagnerſche Beſonderheit geweſen, ſondern es iſt das die Meinung jedes Denkers, der auf Grund eigener Beobachtungen und gewonnener Kenntniſſe nun das, was er geſchaut und erfahren hat, zu einem wohlgefügten Syſtem zuſammenſchweißt. Jeder Gelehrte — er heiße Äſthetiker, Theologe, Philoſoph, Pädagoge oder wie ſonſt immer — der nicht nur geſchichtlich,

sondern auch systematisch verfährt, wird und muß ganz selbstverständlich der Meinung sein, daß er und vorerst er allein die mannigfach voneinander abweichenden Ergebnisse der vergangenen Forschung zur rechten höheren Einheit ergänzend, verbessernd und versöhnend verbunden habe und so recht eigentlich den Gipfelpunkt seines Wissensgebietes darstelle. Und das geschieht in vielen umfangreichen Werken mit ganz der gleichen naiven Selbstverständlichkeit, wie es von Wagner geübt worden ist. Anders ist ein wirklich zusammenfassendes Wirken auch gar nicht möglich. Nur der Künstler und Denker, der den festen Glauben an sich selbst hat, wird wirklich vorwärtstreibend arbeiten. Nur wer die gewisse Zuversicht hegt, daß er seiner Zeit ein wirklich Neues, das auszusprechen nötig und heilsam ist, zu sagen weiß, wird einen Fortschritt in der Geisteswelt herbeiführen. Und je selbstbewußter und rücksichtsloser er seine Gedanken vorzutragen versteht, um so mehr wird er die anfangs widerstrebenden Zeitgenossen mit sich reißen und wird erfahren, daß die erst trotzig scheltend beiseite Stehenden allmählich doch von der Wahrheit überwältigt werden und ihren Sinn nach dem seinen modeln.

Nur ist hier ein Unterschied, ob jemand wirklich etwas zu sagen hat oder nicht. Manches Lehrgebäude, das nach der Besiegung des ersten Widerstandes rasch den allgemeinen Beifall fand, ist ebenso schnell wieder zusammengestürzt, ohne wirklich bleibende Spuren zu hinterlassen. Aber auch solche stolze und große Lehrsysteme, die im Laufe der Zeit an Frische und Gültigkeit eingebüßt haben und kaum noch genannt werden, leben doch unsterblich fort, nicht um ihres künstlichen Gefüges willen, sondern wegen der neuen Gedanken, durch die die Menschheit bereichert worden ist. Freilich: von vielen dieser hohen Gebilde sind die eigensten Gedanken so in den Geistesbesitz der Menschen eingegangen und derart Allgemeingut der Bildung geworden, daß man kaum noch den ersten Urheber zu nennen weiß. Hier liegt nun des Künstlers, liegt Wagners großer Vorzug. Seine eigentliche Kunstlehre mag als einseitig und fehlerhaft bezeichnet, um ihres Mangels an ästhetischer Durchbildung und an geschichtlicher Erkenntnis willen verworfen sein, sie mag überholt werden, sie mag nach ihrem Gedankeninhalt

veralten: seine Werke aber bleiben. In diesen Werken aber redet er zeitloser, deutlicher zu uns, als in dem Gefüge seiner lehrhaften Kunstanschauungen. Dieser Ertrag seines Lebens ist dauernd und fruchtbarer, als all sein Schriftstellern und Philosophieren, weil es eben auch hier gilt, daß die Theorie grau ist oder doch bald grau wird, daß aber des Lebens goldner Baum mit all seinen wirklichen Werken immer grün bleibt.

Es ist also nicht die eitle Rechthaberei eines trotzigen selbstbewußten Mannes, der aus Richard Wagners siegessichern Erörterungen zu uns spricht, sondern es ist das große und feste Selbstvertrauen eines Künstlers, der weiß, er habe eine neue Wahrheit zu schaffen, und diese Wahrheit müsse er so lange in Worten und Werken aussprechen, bis sie sich siegreich in der Welt durchgesetzt habe. Wer das weiß und einige Erfahrungen davon hat, wie neue Wahrheiten in die Welt hineinzukommen und sich die Welt zu unterjochen pflegen, der weiß von vornherein auch, daß es da nicht immer ohne Einseitigkeit, Übertreibung und Rücksichtslosigkeit abgeht, daß demnach an der Darlegung des Neuen manches gemildert und abgezogen werden muß, daß es aber immer ein köstlicher Gewinn für das Menschengeschlecht ist, wenn ein Großer in all seinem leidenschaftlichen Mute seine Umwelt ungestüm nach sich zu gestalten sucht.

Das geht nicht ab ohne schweren Streit, denn die Welt widerstrebt zunächst dem ungewohnt Neuen. Wer aber streiten muß, der greift zur Waffe. Die Waffe jedoch ist spitz und scharf, und wer von ihr getroffen wird, schreit auf vor Schmerz. Es muß betont werden, daß Wagner seine Waffen ehrlich und ritterlich geführt hat. Gewiß hat er sie in stolzer, oft wilder und stürmischer Kampfesfreude geschwungen, aber er hat nie zu vergifteten Waffen gegriffen, hat nie verleumdet und nie getrogen. Und einem Kämpfer, der ein leicht und heiß empfindender Künstler ist, gereicht diese Kampfesweise zu doppeltem Ruhme.

Man weiß, wie heftig und bitter der Streit der Meinungen oft in der Welt der Gelehrten ausgefochten wird, die man sich doch viel lieber nur als kühle besonnene Weise denken möchte, lediglich mit Worten der Wahrheit fechtend. Nur allzu viele gehässige Schimpf- und Spottreden zeigen auch in vielen der gelehrtesten Bücher, wie

der Mann der Wissenschaft seinen Gegner zu zerzausen weiß und auch gelegentlich nicht davor zurückschreckt, ihn durch üble Nachrede persönlich verächtlich zu machen. Noch hitziger pflegt der Kampf unter den Künstlern zu sein. Und es ist geradezu ein bezeichnendes Merkmal solcher Künstlerstreitigkeiten, daß es dem schaffenden Meister fast stets unmöglich wird, mit einiger weniger Gerechtigkeit die Leistungen anderer zu beurteilen. Die ganze Kunstgeschichte, soweit sie aus der Kunstkritik der Künstler selbst besteht, ist Zeuge davon. Nur um ein Beispiel zu wählen: was für wunderliche, schiefe Urteile hat der gewaltige Böcklin über die Werke seiner vergangenen oder mitlebenden Kunstgenossen gefällt!

Und nun vergleiche man mit solchen heißen Kämpfen und bösen Worten die Art, wie Wagner seine Fachgenossen und Vorgänger zu beurteilen vermag. Gewiß, es fehlt auch bei ihm nicht an Urteilen, die wir für falsch und einseitig ausgeben müssen; es mangelt nicht an heftigen Ausbrüchen des Zorns und des Tadels. Aber gerade weil er als leidenschaftlicher Brausekopf verschrien ist, der alles habe besser wissen wollen, da er nach seiner Meinung alles habe besser machen können, muß mit eindringlichstem Ernste darauf hingewiesen werden, daß er nie die Vornehmheit der Kampfesweise hat entbehren lassen, und daß er wohl einmal einseitig und ungerecht, aber nie persönlich gehässig geworden ist. Zudem hat er die Vorläufer seiner eigenen Kunst so neidlos und verständig gewürdigt, wie das selten einem Künstler geglückt ist. Keiner hat vor ihm so gute treffende Worte über Sebastian Bach zu reden gewußt, wie er sie in ehrfürchtiger Bewunderung fand; keiner hat Mozart, „dieses größte und göttlichste Genie", wie Wagner ihn nannte, so in seiner tiefsten Wesenheit verstanden und geschildert; keiner hat größere Liebe und innigere Verehrung zu Beethovens mächtiger Kunst und Person gehabt, wie er. Auch die Kleineren der Großen haben in ihm einen Genossen gefunden, der sie begriff und bewunderte. Und selbst seinen persönlichen und künstlerischen Gegnern hat er Achtung und Verständnis entgegengebracht. Von vielen derartigen Äußerungen ganz abgesehen: wer hat wohl außer ihm so schöne Worte über das Liebesduett der Hugenotten gesprochen, das doch von niemandem anders herrührte, als von dem, ihm um

ſeiner äußerlich effekthaſcheriſchen, undeutſch welſchen Art geradezu verhaßten Meyerbeer?

Freilich, glimpflich und lieblich iſt Wagner mit ſeinen Gegnern nicht immer umgeſprungen. Dazu war ihm ſchon die Sache zu ernſt, für die er focht; dazu erſchienen ſchon die beſtehenden Zuſtände im Kunſtleben, vorab am Theater, allzu jämmerlich. Hier half kein leiſes Kitzeln, hier konnten nur Keulenſchläge retten. Und die hat er geführt mit all dem heiligen Mut, den das gute Gewiſſen, für die Würde der Kunſt zu kämpfen, ihm eingab.

So ſind auch die Schriften dieſer Zeit vorerſt Streitſchriften geweſen. Nietzſche hat ihre ſchriftſtelleriſche Eigenart außerordentlich treffend ſo geſchildert: „Sie regen auf, machen Unruhe; es iſt eine Ungleichmäßigkeit des Rhythmus in ihnen, wodurch ſie, als Proſa, in Verwirrung ſetzen. Die Dialektik in ihnen iſt vielfach gebrochen; der Gang durch Sprünge des Gefühls mehr gehemmt als beſchleunigt; ein Akt von Widerwilligkeit des Schreibenden liegt wie ein Schatten auf ihnen, gleich, als ob der Künſtler des begrifflichen Demonſtrierens ſich ſchämte . . . Mir kommt es ſo vor, als ob Wagner häufig wie vor Feinden ſpreche — denn alle Schriften ſind im Sprechſtil, nicht im Schreibſtil geſchrieben, und man wird ſie viel deutlicher finden, wenn man ſie gut vorgetragen hört . . . Nun bricht nicht ſelten die fortreißende Leidenſchaft ſeines Gefühls durch dieſen abſichtlichen Faltenwurf hindurch; dann verſchwindet die künſtliche, ſchwere und mit Nebelworten reich geſchwellte Periode, und es entſchlüpfen ihm Sätze und ganze Seiten, welche zu dem Schönſten gehören, was die deutſche Proſa hat.“

Es geht ſchon aus dieſer Beſchreibung hervor, daß das Leſen dieſer Wagnerſchen Schriften nicht immer ein leichtes anmutiges Geſchäft iſt. Dieſem Künſtler ſtürmen die Gedanken ſo ſchnell und wirbelnd zu, daß es ihm nicht immer möglich iſt, ſie fein ſäuberlich zu ordnen und zurechtzuſtutzen. Andrerſeits drängt es den tapferen Mann, ſeine Gedanken ſo lange in die Köpfe der Zeitgenoſſen hineinzuhämmern, bis ſie wirklich feſt darin haften; ſo ſchreckt er denn vor Wiederholungen nicht zurück, die uns die Schriften gelegentlich breitſchweifig vorkommen laſſen; und er holt ſo weit in ſeinen Erörterungen aus, daß ſie uns manchmal recht weitläufig erſcheinen.

Aber es ist in ihnen ein so hoher Gedankenflug und ein so reicher Gedankeninhalt verborgen; sie sind mit einer so sprühenden Lebendigkeit und hinreißender Leidenschaft geschrieben, daß es doch ein großer Genuß ist, sie zu lesen, und daß ihre Kenntnis von jedem erwartet werden muß, der den ganzen Wagner, den Künstler und seine Kunstlehre zugleich, wirklich kennen lernen will. Denn es sind Selbstbekenntnisse eines großen Künstlers, der zugleich ein großer Mensch war und der über dem Schauen und Schaffen seiner Phantasie den Wert der Vernunft und des begrifflichen Denkens nicht gering achtete.

Außer einigen kleineren Aufsätzen, auf die teilweise späterhin zurückgegriffen werden muß, kommen hier wesentlich vier Hauptschriften in Betracht, in denen Wagner seine Grundsätze niederlegte.

Während zweier rascher Wochen entstand im Jahre 1849 jene Geschichtsdichtung, die der Meister „Die Kunst und die Revolution" betitelte, und in der er das Verflochtensein der hehren Kunst mit den widrigen gesellschaftlichen und politischen Verhältnissen klagend und hoffend darlegte. Daß er zeitlebens das Land der Griechen mit der Seele suchte und nichts Höheres kannte, als eine dramatische Kunst, wie sie in der Welt der Hellenen gepflegt wurde in jener Zusammenfassung der Künste vor einer weihefestlichen Versammlung in Räumen, die nicht nur ein Schauhaus, sondern auch ein Heiligtum des Volkes und der Religion darstellten, leuchtet auch aus diesen Blättern hervor, die vom Griechentum ausgehen und die damalige hohe Kunstkultur in den Gegensatz zur Gegenwart stellen. Da kommt denn freilich ein klägliches Gegenwartsbild zutage. Und es fehlt nicht an derben Schmähungen der derzeitigen staatlichen, kirchlichen und sozialen Zustände. Aller Tadel, den Wagner dabei über das Kirchenwesen der Gegenwart auszusprechen hat, verwehrt ihm doch nicht, von der Persönlichkeit Jesu sehr hoch zu denken, und so kommt er zu dem eigentümlichen Schlusse, in dem er Hellenisches und Christliches mit kühner Zukunftshoffnung vereinigt: „So würde uns denn Jesus gezeigt haben, daß wir Menschen alle gleich und Brüder sind; Apollon aber würde diesem großen Bruderbunde das Siegel der Schönheit und Stärke aufgedrückt,

er würde den Menſchen vom Zweifel an ſeinem Werte zum Bewußtſein ſeiner höchſten göttlichen Macht geführt haben. So laßt uns denn den Altar der Zukunft, im Leben wie in der lebendigen Kunſt, den zwei erhabenſten Lehrern der Menſchheit errichten: — Jeſus, der für die Menſchheit litt, und Apollon, der ſie zu ihrer freudevollen Würde erhob!“

Aus dem gleichen Jahre 1849 ſtammt die zweite Abhandlung: „Das Kunſtwerk der Zukunft“. Die Überſchrift wies auf Ludwig Feuerbach hin, der kurz zuvor „Grundſätze zur Philoſophie der Zukunft“ verfaßt hatte, während ſein Bruder Friedrich über „Die Religion der Zukunft“ und „Die Kirche der Zukunft“ geſchrieben hatte. Daß das Werk dem liberalen Philoſophen urſprünglich gewidmet geweſen iſt, wurde ſchon erwähnt. Wagner iſt des Titels und des Grundgedankens wegen viel geſchmäht und verſpottet worden. Sehr mit Unrecht. Denn es kam ihm nicht in den Sinn, zu ſagen, er wolle dieſes Kunſtwerk der Zukunft ſchaffen. Dies kann nach ſeiner Anſicht ein einzelner allein überhaupt nicht tun. Aber er wollte dafür ſorgen, daß in der Zukunft eine Auffaſſung der Kunſt ſich durchſetze, in der jene von ihm als höchſter Gipfelpunkt erſehnte innige Verſchmelzung aller Künſte zu einem Allkunſtwerke ermöglicht würde. Dabei muß denn freilich zugeſtanden werden, daß in jenem Geſamtkunſtwerke, das als Tondrama gedacht wurde, wohl die Künſte des Tons, des Worts und der Gebärde ihren freieſten Tummelplatz zu glücklichſter Betätigung finden würden, daß aber der Baukunſt, der Malerei und der Bildnerei inſofern doch nur etwas nebenſächliche Rollen zufallen müßten, als ſie doch nur zur Bedienung des Bühnengebäudes vorhanden wären, ganz ſelbſtändige Aufgaben alſo nicht mehr erhielten. Zum Schluſſe ſeiner Ausführungen erzählte Wagner die Wielandſage, die ihn damals lebhaft beſchäftigte und die er auch in einem ſchönen dramatiſchen Entwurfe bezwungen hat, den er ſpäter doch nicht mehr ausführen konnte, den er aber, und zwar unmittelbar nach dieſer Abhandlung über das Kunſtwerk der Zukunft in ſeinen geſammelten Schriften mit abdrucken ließ. Ihm war der kunſtreiche Schmied, der ſich die wunderbaren Flügel zu ſchmieden weiß, mit denen er in ſeligſte Höhen zu fliegen vermag, zum Sinnbild des deutſchen Volkes,

seines Kunstvermögens und seiner Kunstzukunft geworden. So rief er denn aus: „Du einziges, herrliches Volk! Das hast du gedichtet, und du selbst bist dieser Wieland! Schmiede deine Flügel und schwinge dich auf!“

Das schriftstellerische Hauptwerk Wagners ist jene umfangreiche zweiteilige Schrift „Oper und Drama“, die in den Jahren 1850 und 1851 entstand und in der er eine ausführliche Darlegung seiner gesamten Kunstabsichten gab. Der Zielpunkt aller seiner geistvollen geschichtlichen, ästhetischen und philosophischen Untersuchungen ist dabei der Gedanke, daß die höchste Kunstübung das Drama sei, und daß dessen Vollendung wiederum in dem rein menschlichen, aus dem Geiste der Musik heraus geborenen Drama sich darstelle, wie er es selbst zu schaffen suche. Da finden wir also jene wirklich großartig ersonnene und ebenso durchgeführte, bis zur höchsten persönlichen Einseitigkeit gesteigerte Geschichtskonstruktion, die die Musik und die Dichtung der Vergangenheit so lange und so weit kritisiert, bis als einzige Erlösung aus all der Ratlosigkeit und dem Stückwerk einzig das Gesamtkunstwerk des Musikdramas übrig bleibt. Hier das reiche Werk im einzelnen wiedergeben oder kritisieren zu wollen, würde zu weit führen. Man könnte von vornherein mit der Grundauffassung der Kunst rechten, könnte die Meinung für falsch ansehen, daß sich Dichtung und Musik wirklich zueinander verhalten wie Mann und Weib, und könnte auch an vielen Einzelstellen schiefe Urteile und historische Lücken nachweisen. Dabei bliebe aber doch bestehen, daß hier wirklich ein einzigartiges künstlerisches Selbstgespräch vorliegt, und daß es nie einem Künstler vordem gegeben gewesen ist, sich über sein geheimes innerliches Erschauen und sein unwillkürliches Schaffen so klare Rechenschaft zu geben, wie das hier Wagner gelingt, der dabei eine unübersehbare Fülle tiefster Einzelbeobachtungen und treffendster Behauptungen über den Leser ausströmt. Und die emsigste Kritik wird an diesem Werke den geradezu heiligen Ernst bestehen lassen müssen, mit dem der Schriftsteller für die Würde der Kunst und seines Volkes hinreißend beredt einzutreten weiß.

Als Wagner im Jahre 1851 seine drei großen Operntexte zusammen herausgab, setzte er diesen eine umfangreiche Vorrede vor,

die er „Eine Mitteilung an meine Freunde“ nannte, und in der er weniger philoſophiſch-äſthetiſch, als perſönlich-realiſtiſch noch einmal allen denen ſeine Abſichten auseinanderſetzte, die guten Willens ſeien, ihn um ihrer Liebe zu ihm willen wirklich zu verſtehen. Er tut das zugleich mit ſo reicher Verwendung ſelbſtbiographiſcher Nachrichten, daß die Schrift ſchon um des Wertes willen, den ſie für die Lebensbeſchreibung des Meiſters hat, vor allem leſenswert iſt. Auch ſpricht er ſich hier plaſtiſcher und klarer über die treibenden Grundſätze ſeines Kunſtſchaffens aus, als in dem mehr gelehrten vorhergehenden Werke. Nur mit größter Ergriffenheit kann man die Bekenntniſſe ſeines Lebens und Kämpfens leſen, wie ſie ſchlicht und innig hier erzählt werden. Die Mitteilung gipfelt in einer Darlegung des Plans, das Nibelungenwerk in einem eigenen Feſtſpielhauſe aufführen zu wollen und klingt demnach mit ſtarken Hoffnungen aus. Zum Schluſſe ruft der ringende Mann den Freunden zu: „Nun denn, ich gebe Euch Zeit und Muße, darüber nachzudenken: — denn nur mit meinem Werke ſeht Ihr mich wieder!“

* * *

Das Kunſtwerk der Zukunft, wie es Wagner erſtrebte und ſchuf, iſt längſt eins der Gegenwart geworden und wird vermutlich noch auf lange Zeiten hinaus ein koſtbarer Kulturbeſitz des deutſchen Volkes bleiben. Dabei verſchließen wir uns durchaus nicht der Erkenntnis, daß dieſes Geſamtkunſtwerk trotz all ſeiner erhabenen Schönheiten und ſeines unermeßlichen geiſtigen Wertes in der Tat doch nicht der unüberbietbare Höhepunkt des bisherigen Kunſtentwicklung darſtellt, über den es ein Fortſchreiten dann nicht mehr geben könnte. Es iſt uns ſogar fraglich, ob Wagner überhaupt den von ſeiner Schöpfung zu überbrückenden, in eine höhere Einheit zu erhebenden Gegenſatz vollkommen richtig herausgeſtellt hat, wenn er ihn Oper und Drama heißt, anſtatt beſſer Muſik und Drama zu ſagen. Aber das iſt jedenfalls richtig und von höchſtem Werte, daß ſowohl auf dem Gebiete der deutſchen Muſik, wie auf dem der deutſchen Dichtkunſt eine deutlich erkennbare Entwicklungslinie läuft, die auf eine Vereinigung dieſer beiden Künſte hinweiſt, wie ſie tat-

sächlich in Wagners Werken ihre Verwirklichung gefunden hat. Daß dabei dann auch die anderen Künste, Tanz, Malerei, Bildnerei und Baukunst, wenn auch eine etwas untergeordnete Rolle, aber doch immerhin ein weites Gebiet für ihre Tätigkeit erhalten, ist ein weiteres Verdienst dieses Gesamtkunstwerks, das wir nicht hoch genug anschlagen können. Insbesondere ist die Gebärdensprache, zu der der Tanz erhoben wird, zu einer Bedeutung gelangt, die man vordem kaum gekannt hat.

Es ist ein eigentümlicher Scherz der Geistesgeschichte, daß eine solche Vereinigung von allen Künsten zu einem Gesamtkunstwerke schon einmal versucht worden ist, als in Florenz im 16. Jahrhundert kluge hellenenfreundliche Humanisten sich heiß und nicht ohne Erfolg bemühten, im „dramma per musica" das musikalische Drama der alten Griechen wieder aufleben zu lassen. Als Wagner seine ersten Schriften verfaßte, hatte er von dieser geschichtlichen Tatsache noch keine Kenntnis. Hätte er sie gewußt, würde er sie mit Teilnahme, aber ohne besondere Freude verwertet haben. Denn das ist ja gerade das alte Vorrecht großer Denker, daß sie die Geschichte der Vergangenheit nicht um deren Tatsachen, sondern um sich selbst willen durchsuchen, und daß sie darum auch in jedem früheren Ereignis nur sich selbst herauszulesen verstehen. Im übrigen hätte ihn dieser lehrreiche Vorgang der Altflorentiner deshalb nicht wesentlich gefördert, weil dieses Musikdrama der Renaissance doch nur ein recht erklügeltes Erzeugnis der Gelehrsamkeit und nicht die freischöpferische Tat eines Künstlergeistes gewesen ist, auch recht bald in die italienische opera buffa einmündete, an der gerade Wagner das Reformbedürftige am stärksten wahrnahm.

150 Jahre nach jener Kunstentdeckung in Florenz hat Gluck zum zweiten Male den Versuch gemacht, das musikalische Drama zu verwirklichen und deshalb wieder die Stoffe der altgriechischen Sage in seiner ernsten ausdrucksvollen Musik neu erklingen lassen. Er tat es mit dem vollen Bewußtsein, daß „selbst der größte Komponist nichts als eine mittelmäßige Musik hervorbringen" könne, „wenn nicht der Dichter in ihm Begeisterung geweckt" habe. Und er war mit klarster Absicht darauf bedacht, „die Musik auf ihre wahre Aufgabe zu beschränken, das ist: der Dichtung zu dienen,

indem sie den Ausdruck der Empfindungen und den Reiz der Situationen verstärke, ohne die Handlung zu unterbrechen oder durch unnütze und überflüssige Zieraten abzuschwächen". Dadurch kam der deklamatorische Gesang wieder zu Ehren, und der beliebte Koloraturgesang, den der Musiker um der Kehlfertigkeit seiner Sänger willen reichlich anzubringen gehalten war, wurde verständigerweise zurückgedrängt. Aber es haftet für unsern Geschmack diesen Gluckschen Opern etwas Kühles an; wir vermissen in ihnen den wirklich dramatischen Lebensnerv und erblicken heute seine Musik immer noch zu sehr in dienender Stellung. Aber es bleibt das unsterbliche Verdienst Glucks, daß er mit Nachdruck auf den Sinn der Dichtung hingewiesen und klar erkannt hat, daß die Musik mehr sei als nur ein reizvolles Spiel wohllautender Melodien. Denn das ist doch schließlich das eigentliche Opernelend gewesen, daß die Dichtung nur zu einem äußerlichen Vorwande wurde, bestimmte Gesangsnummern anzubringen, die denn wohl ein Schwelgen in süßen melodischen Tönen zeigten, aber einen wirklich inneren Zusammenhang mit der Handlung kaum besaßen.

Auch Mozart, der Licht- und Liebesgenius, der uns die deutsche Nationaloper schuf, hat doch noch manches Zugeständnis an den Zeitgeschmack machen müssen und gelegentlich mehr auf das melodische Element Gewicht gelegt, wo wir heute ihn gern das Deklamatorische hätten bevorzugen sehen; um so mehr, als er in einzigartiger Weise diese dramatische Ausdruckskunst besaß und wie keiner vor ihm und nach ihm die Mittel in reichster Weise zur Verfügung hatte, äußere Vorgänge und inneres Leben durch die Sprache der Töne bezeichnend wiederzugeben. Leider litt auch dieser Echte und Große, der den unfehlbar sichern Blick für das dramatisch Wirksame besaß und für jede Stimmung und jedes Ereignis den erschöpfenden künstlerischen Ausdruck in unerhörter Bestimmtheit fand, an dem geringen Werte seiner Texte. Er ist in seiner „Zauberflöte" der unmittelbare Vorgänger des „Parsifal" gewesen und hat gleich Wagner verstanden, das fromme Liebeswirken einer geweihten Bruderschaft mit ergreifenden, mild feierlichen Tönen auszusprechen, aber diese über alle Maßen wunderbare Herrlichkeit erstickte fast unter dem Wuste kindischer Witze und trivialer Vorgänge.

Beethoven hat den neuen symphonischen Stil seiner eigenen Kunst mit all der leidenschaftlichen Ausdrucksfähigkeit seiner Orchestersprache auf die Oper angewendet und in seinem „Fidelio" eine erschütternde Tragik dargeboten, dazu auch eine Dichtung gewählt, die textlich, wenn auch nicht dramatisch ziemlich einwandfrei genannt werden kann.

Seine eigenen Wege ging Weber, der im „Freischütz" die echte deutsche romantische Oper schuf, und in seinem musikalischen Drama „Euryanthe", in dem er die einzelnen Gesangnummern durch ausdrucksvoll komponierte Rezitative verband, der rechte Vorläufer Wagners geworden ist, der sich in seinem „Lohengrin" häufig mit diesem Ritterstücke berührte. Aber auch ihm schwebte noch zu lebhaft die von den Worten getrennte rein musikalische Melodienform als das Leitbild vor, und diese Zugeständnisse an das, was man absolute Musik zu nennen pflegt, hat ihn oft genug zu völlig verfehlter Deklamation fortgerissen.

Es ist überaus lehrreich, wahrzunehmen, mit welcher innersten Teilnahme die großen Geister unserer Nation die Vorgänge auf dem Gebiete des Musiklebens verfolgten, wie sie alle eine starke Hinneigung zur Oper gehabt haben, und wie ihnen doch an diesem dichterischen Tongebilde etwas fehlte, das sie selbst gern hinzugefügt hätten. Bei allem Wohlgefallen an der Oper, das aus ihren Worten spricht, bleibt doch ein Rest bestehen, der sie in eine spätere Zeit blicken läßt, in der die Musik mit der Dichtung einen edleren Bund schließen würde, als das so gemeinhin in der Oper zu geschehen pflegte. Und so haben wir von unseren klassischen Geisteshelden eine Anzahl Worte, die in geradezu verblüffender Übereinstimmung wie eine Weissagung auf Wagners Schaffen klingen.

So schrieb Lessing in seinen nachgelassenen Fragmenten zu Laokoon: „Die Natur scheint die Poesie und Musik nicht sowohl zur Verbindung, als vielmehr zu einer und derselben Kunst bestimmt zu haben. Es hat auch wirklich eine Zeit gegeben, wo sie beide zusammen nur *eine* Kunst ausmachten . . . Wenn man jetzt noch daran denkt, macht man die eine Kunst nur zu einer Hilfskunst der andern und weiß nichts mehr von einer gemeinschaftlichen Wirkung, welche beide zu gleichen Teilen hervorbringen. Man übt nur *eine*

Verbindung aus, in welcher die Dichtkunst die helfende Kunst ist, nämlich die Oper. Die Verbindung aber, wo die Musik die helfende Kunst wäre, hat man unbearbeitet gelassen."

Herder, jener merkwürdig feinfühlige und vorausempfindende Prophet fast aller modernen Gedanken und Bestrebungen, sagte gelegentlich einer Besprechung der Gluckschen Oper „Alceste": „Von jener Herrscherhöhe, auf welcher sich der gemeine Musiker brüstet, daß die Poesie seiner Kunst diene, stieg Gluck herab und ließ, soweit es der Geschmack der Nation, für die er in Tönen dichtete, zuließ, seine Töne den Worten, der Empfindung, der Handlung selbst dienen. Er hat Nacheiferung gefunden, aber vielleicht eifert ihm bald einer vor: daß er nämlich die ganze Bude des zerschnittenen Opernklingklangs umwirft und ein Odeum aufrichtet, ein zusammenhängendes lyrisches Gebäude, in welchem Poesie, Musik, Aktion und Dekoration eins sind!" . . . „Musik mit Sprache in Verbindung gebracht und dann von Gebärden unterstützt, öffnet ein neues Feld der Dichtkunst." . . . „Behüte uns die Muse vor einer bloßen Poesie des Ohres ohne Besichtigung der Gestalten und ihres Maßes durch das Auge. Im Gesamtgebrauch aller Sinne und Organe zündet und leuchtet allein die Fackel des Lebens."

So auffallend deutlich wie der große Weimarische Generalsuperintendent hat niemand das Musikdrama Wagners im Geiste vorausgeschaut. Aber ganz fern von dieser Weissagung steht doch auch des Jenaer Geschichtsprofessors Schiller Wort nicht, der im Dezember 1797 an seinen Freund Goethe schrieb: „Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, daß aus ihr, wie aus den Chören des alten Bacchusfestes, das Trauerspiel in einer edleren Gestalt sich loswickeln sollte. In der Oper erläßt man uns die servile Naturnachahmung, und es könnte sich auf diesem Wege das Ideale auf das Theater stehlen. Die Oper stimmt durch die Macht der Musik und durch eine freiere harmonische Reizung der Sinnlichkeit das Gemüt zu einem schöneren Empfängnis. Hier ist wirklich auch ein Pathos, selbst ein freieres Spiel, weil die Musik es begleitet; und das Wunderbare, welches hier einmal geduldet wird, müßte notwendig gegen den Stoff gleichgültiger machen."

Auch Goethe träumte von dem Zusammenwirken von „Poesie,

Malerei, Gesang, Musik, Schauspielkunst" und meinte zu Eckermann: „Wenn alle diese Künste und Reize von Jugend und Schönheit an einem einzigen Abend, und zwar auf bedeutender Stufe, zusammenwirken, so gibt es ein Fest, das mit keinem anderen zu vergleichen." Seitdem haben wir auf dem Festspielhügel am roten Main solche Feste ehrfürchtig froh zu feiern gelernt.

Besonders geistvolle Aussprüche über die Vereinigung von Musik und Drama gibt es von E. Th. A. Hoffmann, der ja selbst Dichter und Komponist zugleich gewesen ist und einen klaren Einblick in das gegenseitige Verhältnis der beiden Künste besaß. Hier sei aber nur noch das Wort eines andern Romantikers angeführt. Es ist Jean Paul, der in Bayreuth im Geburtsjahre Wagners das ahnungsvolle Wort ausrief: „Bisher warf immer der Sonnengott die Dichtungsgabe mit der Rechten und die Tongabe mit der Linken zwei so weit auseinander stehenden Menschen zu, daß wir noch bis zu diesem Augenblick auf den Mann harren, der eine echte Oper zugleich dichtet und setzt."

Es ist fraglich, wie weit Wagner diese und andere Hoffnungen und Weissagungen gekannt hat. Hätte er sie gekannt, würden sie ihn wohl in seinem Werke bestärkt haben. Aber als maßgebend hätte er auch die Worte der Weisesten nicht gewertet; denn maßgebend war für ihn allein der Drang des eigenen Genius. Höchstens Schillers Gedanken hat er besonders beachtet. Vieles verband ihn gerade mit diesem Denker. So die hohe Schätzung des Theaters als einer moralisch veredelnden Anstalt; so auch viele Meinungen über die dramatische Kunst und über die hinter aller Körperwelt verborgene Seele der Dinge. Daneben ist es Beethovens einzigartige Ausdruckskunst gewesen, an die er sich mächtig gefesselt fühlte. Und es ist wohl mehr wie ein Zufall, daß für ihn jene Vereinigung von Schillerschen Worten mit Beethovenschen Tönen, wie sie uns aus des Musik-Großmeisters neunter Symphonie entgegentönt, recht eigentlich der Ausgangspunkt seiner Bestrebungen gewesen ist. Er mußte selbst eingestehen, daß die Einführung der menschlichen Gesangsstimmen in das thematische Tongewebe einer Symphonie eigentlich etwas Stilwidriges sei und dem streng durchgeführten Wesen dieser musikalischen Gattung widerspreche. Aber er griff doch diese Ver-

legenheitstat Beethovens mit feuriger Begeisterung auf. Denn er glaubte hier wahrnehmen zu dürfen, daß der gewaltige Tonmeister die Unmöglichkeit eingesehen habe, die künstlerische Absicht nach ihrer innersten Seele allein durch die reine und absolute Tonsprache vollständig und mit bestimmender, ein Mißverständnis des Empfindungsgehaltes ausschließender Deutlichkeit restlos zu offenbaren, und daß er darum das gesungene Wort sagen ließ, was durch die bloße Sprache der Instrumente auszudrücken ihm unmöglich dünkte. So warf sich die Musik der Dichtkunst in die Arme — das war nach Wagners Meinung der ungeheure Fortschritt in jener Beethovenschen Tat, mit der der Heros kühn die alten Fesseln sprengte, in der Gewißheit, daß der künstlerische Inhalt nicht der Form halber da sein müsse und daß der Geist sich die Form selbst frei zu schaffen habe. Ward so in jener Symphonie die Dichtung aus dem Geiste der Musik heraus geboren, so sollte auch im Drama der Wortausdruck und die darstellende Gebärde allein aus der Musik heraus geboren werden. Alle Keime, die in der Symphonie verborgen schlummerten, erhielten im Tondrama ihre volle Entfaltung.

Dazu bedurfte es freilich Stoffe, die sich musikalisch derartig gestalten ließen. Und weil es der Musik nicht gegeben ist, äußere Handlungen wiederzugeben; weil sie vielmehr ihre Aufgabe allein darin hat, das Empfindungsleben, die innerste Seele zum tönenden Ausdruck zu bringen, so mußten alle die bunten Vorgänge und verworrenen Ereignisse, mit denen die alte Oper und vollends die große historische Oper belastet war, schwinden. Die Handlung des rechten Tondramas konnte sich nur auf rein menschlichen Motiven aufbauen. Nicht den Gefühlsgehalt irgend einer beliebigen, in tausend Zufälligkeiten hineingestellten und in zahllose Äußerlichkeiten verschränkten Persönlichkeit galt es auszusprechen, sondern lediglich den von aller seiner Umwelt unabhängigen Menschen selbst; die allen Menschen gemeinsamen Seelenregungen, die Gemütsart als solche unabhängig von den zufälligen Zutaten der jeweiligen geschichtlichen Verhältnisse. Ideelle Vertreter der ganzen Menschheit, Lebenskonflikte allgemein menschlicher Natur galt es dramatisch zu gestalten und in Tönen von ihren Gefühlen reden zu lassen. Auf diesem Wege schritt Wagner rasch von dem ursprünglich geschicht-

lichen Stoffe seines „Rienzi“ zu den nationalen Volkssagen und zu dem Mythus seiner späteren Werke fort.

Das Drama sollte einheitlich gestaltet sein. So mußte also der alte Unterschied zwischen Gesangnummern und gesprochenem Texte fallen: die Musik konnte bei dieser Wahl der Stoffe alles aussprechen, wenn nur die Wortsprache nichts enthielt, was dem Empfindungsausdruck fremd war und demnach der Auflösung in Musik widerstreben würde. Alle gedanklichen Überlegungen, alle Erzählungen sind nur dann aufzunehmen, wenn in ihnen der Eindruck des Erzählten oder Gedachten auf das Gemüt in den Vordergrund tritt. Und immer muß das Wort von der entsprechenden Gebärde begleitet sein, wenn nicht vielmehr das Wort durch die musikalisch erläuterte Gebärde ersetzt wird. Hier tritt wieder in Wirklichkeit ein, was einst Herder über die enge Zusammengehörigkeit von Ton und Gebärde äußerte: „Im seelenvollsten Ausdrucke des Schauspielers hängen wir an einer Gebärde und überhören gern das Wort; wozu, sagen wir, ist es nötig, da jene alles sagt? ... Wenn aber die Gebärde der Empfindung Worte verschmähet, wird sie in der Natur nicht eine andere Freundin haben, die sie begleitet? Es ist die Musik.“

Eine Gliederung, die sich aus der szenischen Anlage des Dramas selbst ergibt, bedurfte der in sich abgeschlossenen „Nummern“, wie sie bisher in Arien, Duetten, Chören usw. geboten worden waren, nicht mehr; sondern in einer Fortbildung der durchkomponierten Finales in Mozarts Opern verlief die Handlung bei jeder Szene in einem einzigen unaufhaltsam vorwärtseilenden Flusse. Natürlich fehlte es auch dabei nicht an abgeschlossenen Gesängen, Einzelliedern, Chören, wo die Handlung das von selbst mit sich brachte. Die freie Verwertung solcher Gesangstücke blieb bestehen, nur der alte Zwang, der eine feststehende Abwechslung von solchen Nummern gebieterisch heischte, fiel dahin. Und damit hörte dieses ganze peinliche Nummernwesen auf.

Es zeugte von äußerst niedriger Kunstauffassung und widersprach eigentlich durchaus dem auf das Ernste, Tiefe gerichteten deutschen Wesen, wenn der Wert einer Oper danach geschätzt zu werden pflegte, wieviel leicht faßliche Melodien sie enthalte, die

man auf dem Nachhausewege alsbald vor sich hinzuträllern vermöge. Zu solchem Amüsement mag die Tanzmusik und die Gesangsposse gut sein. Wird wirklich an die Oper ein ernster künstlerischer Anspruch gestellt, so kommt es bei ihr nicht auf den leichten Genuß zierlicher oder süßer melodischer Tonfolgen an, sondern auf das tiefste Erfassen menschlichen Empfindens. Was sich mit leichter Gefälligkeit rasch dem Ohr oder dem Auge einzuschmeicheln versteht, ist nicht deutsche Kunst. Deutsche Kunst fordert bei allem Genuß den bohrenden Ernst des beteiligten Gemüts. Sie bietet nicht weiche, ansprechende, sanft fließende Formen mit glatter tändelnder Schönheit, sondern das Charakteristische eines starken, manchmal schwerblütigen und herben Innenlebens. Was man so gemeinhin Melodie zu nennen pflegt, ist eine klangvolle Folge einiger Töne und Takte, die unabhängig von jedem Wort und jeder Persönlichkeit gesungen und verstanden werden kann. Die Melodie des Musikdramas dagegen erwächst aus der jeweiligen Seelenregung und dem jeweiligen Vorgang; sie ist aus dem Innenleben heraus erwachsen und gehört untrennbar zum Worte, sie ist keine bloße musikalische Form, sondern sie drückt einen ganz bestimmten Inhalt aus und legt ihr Schwergewicht darum nicht auf die einzelnen Töne, sondern auf die Richtigkeit des Ausdrucks. Daß Wagner keine Melodien bilden könne, ist lange Zeit hindurch der stehende, schwerste Vorwurf gewesen, den man immer wieder gegen ihn geschleudert hat. Ganz mit Unrecht. Jedes seiner Werke zeigt an zahlreichen Stellen, daß er sehr wohl weiche einschmeichelnde „Melodien" hat komponieren können, wenn ihm die dramatische Sachlage das geboten erscheinen ließ. Aber allerdings, nur um leicht behaltbare Melodien zu gestalten, hat er nie ein Wort gedichtet oder eine Szene erfunden. Er ist mit seiner Art von Melodien auf demselben Wege weiter geschritten, den vor ihm Beethoven, zumal in seiner letzten, tiefsten, reifsten Zeit gewandert ist, und der auch nicht kurze kleine in sich abgeschlossene Tonfolgen bot, sondern das breite Entfalten eines mächtigen melodischen Tonstroms, der mannigfache Verzweigungen in sich aufnahm und doch ein einheitliches Ganze bildete. Ein einziger Blick auf die Melodienführung der letzten Sonaten, Symphonien und Quartette erhärtet das Gesagte zur Genüge. So kehrt auch bei Wagner die

Melodie nicht immer in geschlossen wiederkehrender gleicher Form wieder, sondern sie entwickelt sich je nach der sich in mancherlei Innenvorgänge gliedernden Handlung zu jener „unendlichen Melodie", die eben doch auch Melodie, und zwar dramatisch motivierte Melodie ist. Das fordert denn freilich eine viel größere plastische Gestaltungskraft des Tonsetzers, als wenn er dieselben Takte nach Belieben immer wiederkehren lassen kann. Mithin ist gerade bei Wagner wie bei Beethoven alles Melodie, und er sagte selbst, „daß die Melodie die einzige Form der Musik ist, daß ohne Melodie die Musik gar nicht denkbar ist, und Musik und Melodie durchaus untrennbar sind".

Diese Art Melodie erforderte auch eine andere Art Gesang, als er in der alten Oper gewöhnlich zu finden war. Vor allem mußte hier an die Stelle jener Singkunst, die die menschliche Stimme ähnlich wie ein Instrument behandelt, der Sprachgesang treten, der zunächst einmal den sinnentsprechenden Ausdruck für das gesungene Wort finden muß, und das ebensowohl in mehr lyrisch weicher Weise als in mehr dramatisch rezitativischer Form tun kann. Diesen Sprachgesang hat Wagner mit besonderer Sorgfalt und Sicherheit ausgebildet. Genau entspricht jede gesungene Phrase nach Charakter und Betonung dem gesprochenen Satze, erfordert deswegen aber auch Sänger, die ihre Stimme genau in der Gewalt haben und die feinste Tonbildung mit deutlichster Aussprache und ausdrucksvollster Gebärde zu verbinden wissen.

Als Erinnerungsmotive sind die „Leitmotive" der Wagnerschen Kunst schon früher verwendet worden. Hier aber erhalten sie erst ihre reichste Ausgestaltung und erklingen nicht nur, um die Erinnerung an bereits dagewesene Vorgänge zu wecken, sondern um ein bestimmtes Gefühl wachzurufen, das sich mit jenem Ereignis oder dieser Persönlichkeit verbindet, wenn der dramatische Verlauf nach seinen innersten Zusammenhängen verstanden werden soll. So leiten sie beim Auffassen des musikalisch-dramatischen Aufbaus die Sinne und sind zugleich die dauernden Träger der verschiedenen Gefühlsmomente und Stimmungen in ihrem durch den Fortgang der Handlung bedingten Wechsel. Mit jedem dieser Motive verbindet sich ein ganz bestimmter Empfindungsinhalt. Anfangs, als

man aus ihnen immer nur die gleichen Tonfolgen vernahm, hat man sie gescholten als ein armseliges Mittel der musikalischen Charakterisierungskunst. Nachmals, wie man lernte, sie in ihrer kunstreichen Verbindung und Verwandlung wirklich innerlich zu verstehen, hat man gerade diese Art motivischer Behandlung als eine überaus feine Weise der Darstellung bestimmter Innenvorgänge zu schätzen gelernt. Und heute ist es eher am Platze, insofern vor einer Überschätzung dieser Leitmotive oder Symbole zu warnen, als das öfters beliebte lauschende Haschen und Jagen nach diesen Tönen die Sinne vom Genuß des Ganzen ablenkt und zu einer kleinlichen Finderfreude wegleitet. Der gebildete Hörer soll und wird diese Tonsinnbilder im gegebenen Fall heraushören und verstehen, auch ohne jedesmal mit dem Lächeln des Verständnisses sich oder anderen zuzurufen: „Aha, da ist das Schwertmotiv, und hier das des Fluchs" usw. Alles bewußt grübelnde Zerpflücken und Zergliedern beim Genießen eines Kunstwerks ist vom Übel. Und dieses gewaltige Gesamtkunstwerk kann vor allem den Anspruch erheben, mit allen Sinnen als eine harmonische Einheit genossen zu werden.

Natürlich war eine derartig geistvoll charakterisierende Verwendung der einzelnen Motive nur möglich bei einer Instrumentierungskunst und Harmonik, die dem Orchester den Ausdruck der zartesten Seelenregungen verlieh. Und so hat ja auch Wagner die Ausdrucksfähigkeit der Beethovenschen Tonsprache mit höchster Freiheit für seine dramatischen Zwecke benutzt und gesteigert. Bis in die geheimsten Tiefen des Seelenlebens drang des Gestalters forschender Blick, und mit einer unerhörten Kunst verstand er es, für die ganze Stufenleiter menschlichen Empfindens den treffenden musikalischen Ausdruck und den bezeichnenden Klang zu finden. Daß bei dieser Empfindungsmalerei auch starke Leidenschaften zu Worte kommen und sich mit gesteigerter Kraft äußern mußten, verstand sich von selbst. Und daß dann diese reichen Tongewebe von den Zeitgenossen nur als Lärm empfunden wurden, ist nicht unbegreiflich. Auch Gluck und dann Mozart haben immer wieder den bittern Vorwurf hören müssen, ihre Musik sei zu laut und geräuschvoll und entbehre der ruhigen verständlichen Klarheit. Ist es auf allen Kunstgebieten

so, daß der Schöpfer neuer Werke zunächst überall auf Verständnislosigkeit und Ablehnung stößt, so scheint es ein besonderes Vorrecht der Musik zu sein, daß ihre Meister mit auffälliger Leidenschaftlichkeit bekämpft werden. Es ist jedermann seines eigenen Gefühlsbesitzes so sicher, daß es ihm höchst peinlich ist, von einem neuen Tonschöpfer eine ganz neue, noch tiefer bohrende Zergliederung und Darstellung seiner Empfindungswelt zu hören. Haben die Großmeister der Kunst demnach das Vorrecht, den Geschmack und die Geistesrichtung ihrer Zeitgenossen gegen deren Willen zu wandeln, um neue Werte zu vermehren und in höhere Höhe zu erheben, so macht der Musiker da keine Ausnahme. Im Gegenteil, er vor allem stößt auf den heftigsten Widerspruch, wenn er sein Geschlecht aus der bequemen Ruhe des selbstsicheren Genießens herauslocken und zu einer Vertiefung und Bereicherung des musikalischen Empfindens führen will. So ist es Gluck und Mozart, Beethoven und Wagner ergangen. Sie alle sind zuerst um ihrer geräuschvollen Neuerungen willen hart gelästert worden; man verstand ihre Tonsprache nicht und war zu bequem, um der Gewohnheit träge Gleise zu verlassen. Nur die kleineren Geister haben allenthalben sofort den rauschenden Beifall ihrer Zeitgenossen eingeheimst, weil sie eben an ihre Hörer keine höheren Ansprüche stellten, sondern auf gleicher mäßiger Höhenlage des Gefühls mit ihnen stehend, mit gefälligen Klängen ihren Ohren zu schmeicheln wußten.

An und für sich war es also durchaus nicht verwunderlich, wenn Wagners gewaltige Kunst zunächst verschlossene Ohren und völlige Verständnislosigkeit fand. Das war sein Beruf, im harten Kampfe sich durchzusetzen und erst allmählich die seelische und körperliche Taubheit zu überwinden. Aber das ist wahrlich nicht nötig gewesen, daß die Gebildeten seines Volkes, an die er sich mit künstlerischem Ernste wandte, ihn mit der persönlichen Gehässigkeit verfolgt haben, wie sie es taten. Daß die Mehrheit der Nation der Wagnerschen Musik zunächst nicht sonderlich hold war, ist zu verstehen; das Ungewohnte, Neue, Große legt Opfer auf, denen man sich gern entzieht. Schon zweifelhafter war es, ob es nötig war, daß die das Kunsturteil leitenden Kreise sich so grundsätzlich ablehnend gegen Wagners Schöpfungen und Meinungen verhalten

mußten, wie sie es taten. Aber eine sichere Schmach und Schande war es, daß gerade die geistigen Führer in Deutschland mit diesem häßlichen, nur allzu oft bis zur Gemeinheit niedersteigenden Eifer gerade das verfolgten, was ihnen mit eindringlichstem Ernste als deutsche Kunst geboten wurde. Viele, allzu viele Träger berühmter und bekannter Namen haben sich in ihrer trotzigen Verständnislosigkeit und in ihrer höhnischen Verwerfung des Wagnerschen Kunstschaffens unendlich armselig und klein gezeigt.

X. München und Triebschen.

Im März 1864 hatte der 18jährige Ludwig II. den bayrischen Königsthron bestiegen, ein Jüngling von hochragender Gestalt und sanftem Angesicht mit dunkelblauen schwärmerischen Augen. Im Jahre der ersten Tannhäuser-Aufführung geboren als Sohn des biederen Maximilian und der preußischen Prinzessin Marie, hatte er seine Jugendjahre zumeist in der großartigen Alpennatur des sagenumwobenen Schlosses Hohenschwangau zugebracht. Fünfzehnjährig hatte er einer Vorstellung des Lohengrin beigewohnt. Dadurch war er auf immer für Wagners Kunstschaffen gewonnen worden. Er versenkte sich in die Werke und Schriften des Meisters, er achtete auf die Wirrnisse seiner Leidensfahrten, er las die große Frage: wird dieser Fürst sich finden? und erachtete sie an sich selbst gerichtet. Vielleicht war er der erste Mann, der Wagners Absichten einer neuen deutschnationalen Kultur völlig begriffen hat. Auch er träumte die hohen Gedanken, auf der Menschheit Höhen zu wandern und das heimische Volk abseits von den Bahnen gemeiner Parteiungen und politisch-wirtschaftlicher Engigkeiten zu einer Geistes- und Herzensbildung zu leiten, in der die Schönheit, die Kunst eine führende Macht sei. So hatte er begriffen, daß Wagners Schöpfungen mehr seien als Operndichtungen und neue Tonweisen, daß hier vielmehr eine Kulturtat von höchster Bedeutung vorliege. So ward eine seiner ersten Regierungstaten die liebende Fürsorge, die dem unstät irrenden Genius eine Heimstätte schaffen sollte. Vierzehn Tage lang zog sein Abgesandter, der Kabinetssekretär von Pfistermeister, in der Welt umher, den Verschollenen zu erspähen. In Wien fand er verschlossene Türen. Die Spuren des Flüchtigen wiesen nach der Schweiz. In Mariafeld bei Willes konnte dem Suchenden endlich der Aufenthalt des heiß Ersehnten verraten werden. An dem Tage, der zur verborgenen Fluchtfahrt auf die rauhe Alb bestimmt war, also am 3. Mai 1864, fand der königliche

Sendling den zum verzweifelten Schritte gerüsteten Meister. Und anstatt ins unwirtliche Gebirgsland zu gehen, führte der Weg ins Münchner Königsschloß.

An Frau Wille schrieb Wagner an diesem Tage: „Sie wissen, daß mich der junge König von Bayern suchen ließ: heute werde ich zu ihm geführt. Er ist leider so schön und geistvoll, seelenvoll und herrlich, daß ich fürchte, sein Leben müsse wie ein flüchtiger Göttertraum in dieser gemeinen Welt zerrinnen. Er liebt mich mit der Innigkeit und Glut der ersten Liebe: er kennt und weiß alles von mir und versteht mich wie meine Seele. Er will, ich soll immerdar bei ihm bleiben, arbeiten, ausruhen, meine Werke aufführen; er will mir alles geben, was ich dazu brauche; ich soll die Nibelungen fertigmachen, und er will sie aufführen, wie ich will. Ich soll mein unumschränkter Herr sein, nicht Kapellmeister, nichts als ich und sein Freund. Was sagen Sie dazu? Ist es nicht unerhört? Kann das anderes als ein Traum sein? Denken Sie sich, wie ergriffen ich bin! Mein Glück ist so groß, daß ich ganz zerschmettert davon bin."

Unmittelbar nach der ersten persönlichen Begegnung schrieb der König an den Meister: „Seien Sie überzeugt, ich will alles tun, was irgend in meinen Kräften steht, um Sie für vergangene Leiden zu entschädigen; die niederen Sorgen des Alltagslebens will ich von Ihrem Haupte auf immer verscheuchen, die ersehnte Ruhe will ich Ihnen bereiten, damit Sie im reinen Äther Ihrer wonnevollen Kunst die mächtigen Schwingen Ihres Genius ungestört entfalten können! Unbewußt waren Sie der einzige Quell meiner Freuden, von meinem zarten Jünglingsalter an, ein Freund, der mir, wie keiner, zum Herzen sprach, mein bester Lehrer und Erzieher." „Ich seufzte stets nach der Zeit, die es mir vergönnen werde, Ihnen einigermaßen wenigstens alle die Sorgen und Leiden, zu vergüten, welche Sie so zahlreich zu bekämpfen hatten; jetzt — o Wonne! — ist der Augenblick gekommen, jetzt hat der Purpurmantel mich umwallt; da ich die Macht habe, will ich sie benutzen, um Ihr Leben zu versüßen. Keine Bande sollen Sie fesseln, frei und unumschränkt sollen Sie nur Ihrer herrlichen Kunst sich hingeben, wie der Geist es Sie lehrt."

Es begannen herrliche Freundschaftstage voll wonnevollen, fast bräutlich schwärmerischen Liebesglücks. Briefe, Zettel, Telegramme flogen hin und her und zeugten von des Meisters dankbar hingebender Verehrung und von des Königs überschwänglichem Entzücken. Im Sommer verlebte Wagner einige Zeit in Starnberg nahe bei seinem königlichen Freunde. Im Herbst zog er in die prächtige Villa in München, die in der Brienner Straße neben dem Schackschen Hause liegt. Des Königs Gunst hatte sie ihm zur Verfügung gestellt. Hier richtete sich der Meister kunstvoll und behaglich nach seiner Art ein in dem Wahne, nun die wirkliche Heimat gefunden zu haben. Den treuen Diener Franz Mrazek aus Wien zog er mit hierher, und hier fing auch die prächtige Vreneli ihre langjährige Tätigkeit im Dienste Wagners an, jene goldene Seele, von der das Wort über ihren Herrn stammt: „In meinem ganzen Leben habe ich keinen Menschen getroffen, der für alles, was man ihm erwies, so voll Dankbarkeit war wie er." Schöne einsame Schaffenstage durfte Wagner in der Königshütte auf dem Hochkopf hoch über dem Walchensee verleben. Und einmal auch war er weihevolle Wintertage hindurch der geehrte Gast des Königs in Hohenschwangau.

Hell klang die Harfe zu des Herrn Preis. Schwungvolle Verse schuf der Meister zum Ruhme seines huldreichen Freundes. Ein Huldigungsmarsch zu seinen Ehren ward geschaffen. Wenn er selbst seine Dramen im Hoftheater dirigierte, bereitete er dem Könige den größten Genuß. Vor allem waren die ersten Aufführungen des „Tristan" goldene Ruhmestaten jener Münchner Tage. Hans von Bülow ward des Königs Vorspieler. Peter Cornelius und Friedrich Schmitt wurden zu musikerzieherischen Plänen nach München gezogen. Die Planung einer neuen Musikschule wurde in die Wege geleitet. Eine inhaltreiche Schrift „Über Staat und Religion" ward dem Könige übergeben. Von ihr sagt Nietzsche mit gutem Recht, daß sie zu jenen Schriften gehöre, die „jedes Gelüst zum Widerspruch verstummen machen und sich ein stilles, andächtiges Zuschauen erzwingen, wie es sich beim Auftun kostbarer Schreine geziemt . . . Nie ist in würdigerer und philosophischerer Weise zu einem Könige geredet worden . . . Sie gehört zu den

tiefsten aller seiner (Wagners) literarischen Produkte und ist im edelsten Sinne erbaulich."

Daß Wagner nicht daran dachte, sich in die Einzelheiten des politischen Staatsgetriebes zu mischen, verstand sich von selbst. Seine Freundesstellung wie ein gewöhnlicher „Günstling" auszunutzen hätte seinem stolzen, wahrhaftigen Geiste nicht entsprochen. Was hierüber geredet wurde, ist Verkennung oder Verleumdung. Daß aber ein umfassender Geist wie Wagner mindestens mittelbar auf die politischen Anschauungen und Maßregeln seines jugendlichen Freundes bestimmenden Einfluß haben mußte, ist ebenso selbstverständlich. Seine Kunstanschauung erweiterte sich ja von selbst zur Gesamtauffassung alles — auch des staatlichen oder doch nationalen — Lebens. In solchem weitesten Sinne hat er geplant, ein eigenes neues Zeitungsorgan zu gründen, das er zum Sprachrohr aller seiner reformatorischen Gedanken benutzen wollte.

Aber der eigenste und höchste Plan der beiden großen Freunde war und blieb doch die Verwirklichung des Festspielhaus-Gedankens. So ward der berühmte Baumeister Gottfried Semper — der alte Freund aus Dresdner Revolutionsjahren und Züricher Exilzeiten — nach München berufen. Wagner legte ihm seine Gedanken dar, wie ein wirkliches Theater beschaffen sein müßte: mit verdecktem Orchester, stark ansteigenden Sitzreihen ohne Rangabstufungen und Logen. Der König aber wünschte für dieses Festspielhaus eine breite Zugangsstraße, die mitten durch ein ärmliches Stadtviertel Münchens hindurchgeführt werden sollte und eine kühne Isarbrücke, sowie großartige Treppenanlagen in sich schloß. Semper war der Mann dazu, so große Gedanken künstlerisch zu gestalten. Er schuf prachtvolle Zeichnungen und Modelle. Hätte er sie ausführen dürfen, so wäre ein Werk voll unbeschreiblicher Hoheit und Schöne entstanden.

Aber es kam nicht zur Ausführung. Denn inzwischen hatte die große widerwärtige Wagnerhetze in München begonnen. Sie zeigt allzuviel niedrige Gesinnung und Gemeinheit, als daß sie hier anders als im raschesten Fluge gestreift werden soll. Genug, daß ihr Verlauf so widerlich, ihr Ergebnis so niederschmetternd war.

Höflinge sahen sich in ihres Nichts durchbohrendem Gefühle

von Wagner in der königlichen Gunst überstrahlt. Aristokraten sahen mit scheelem Blick auf die Bevorzugung des ehemaligen Barrikadenmannes. Konservative witterten eine Beeinflussung des Königs durch den großen philosophischen Denker nach der liberalen Seite hin. Den Ultramontanen und Jesuiten war der freigeistige Lutheraner verdächtig. Die Bayern fürchteten von dem Sachsen eine Einwirkung in preußisch-neudeutschem Sinne. Und was der Befürchtungen und der Verdächtigungen noch mehr sein mochten. Jedenfalls war es der alte Haß des beschränkten Philisters gegen das Geniale, der hier wieder einmal zum lauten, häßlichen Ausbruch kam.

Die erbärmlichsten Gerüchte über Wagners persönliche Lebensführung und Sinnesart wurden ausgesprengt. Unglaubliche Zahlen waren im Umlauf von der Höhe der Summen, die der verhaßte Musikus aus der Kabinettskasse bezöge und die das Festspielhaus verschlingen werde. Der König hatte bestimmt, daß Wagners lawinenartig angewachsene Schulden darlehnsweise aus der Zivilliste bezahlt würden. Der betreffende Hofbeamte sorgte dafür, daß der Wagen mit 40 000 Gulden in großen Säcken voll Silbermünzen bei hellem lichten Tage unter militärischer Bedeckung vom Schlosse zur Wagnerschen Wohnung fahren mußte. Die Zeitungen hetzten und schürten das Feuer durch planmäßige Verleumdungen und perfide Nachrichten. Kein Wunder, daß die biedere Münchner Volksseele allgemach ins Kochen kam, und daß man dem Könige das bang gefürchtete Schreckgespenst einer drohenden Revolution vor die Augen malen konnte. Seine eigenen Verwandten, der hohe Adel, die Beamten, die Klerisei — alle zusammen forderten mehr oder weniger zart, aber ausnahmslos sehr nachdrücklich die Ausweisung Wagners.

Keine rühmliche Rolle haben damals die Kunstgenossen des Meisters gespielt. Daß die alten Musiker, Franz Lachner an der Spitze, ihm nicht gewogen sein würden, war vorauszusehen. Aber da waren jene Geister, die des Königs Vater Maximilian als die bescheidenen Genossen seiner harmlosen Symposien aus Norddeutschland herangezogen hatte, selbst beim Altbayern verdächtig und als die „Nordlichter" verspottet und geschmäht. Sie hätten wahrlich Ursache gehabt, für den gelästerten Kunstgefährten einzutreten.

Aber Bodenstedt, der Mann der orientalischen Imitation, hat den großen Dichtergenossen einen Landstreicher genannt. Und Paul Heyse, der selbst doch berüchtigt war, die lüsterne Erotik mehr als nötig zu pflegen, hat es fertig gebracht, in einem seiner Romane die Wagnersche Musik mit den verwerflichsten sinnenkitzelnden Weisen zu vergleichen. Der greise Maler Peter Cornelius konnte den neuen Geist nicht erfassen. Moritz von Schwind, der Romantiker, hatte nicht die leiseste Ahnung von Verständnis für Wagners Romantik und stellte seine anerkannte Grobheit mit plumper Derbheit in den Dienst der Wagnerhasser. Die einen schmähten des Meisters Dichtungen, die anderen seine Musik, aber daß hier ein wirklicher Kunstgenius unter ihnen weile, den sie als Bundesgenossen hätten begrüßen müssen, sahen jene Literaten und Zeichner nicht ein. Nur einer hat sich auch damals ein besonnenes Urteil bewahrt, der alte Freund von der ersten Pariser Zeit her: Friedrich Pecht. Auch er hat in seinem nüchternen Sinne die hohen Ziele des Wagnerschen Strebens nicht voll erkannt. Ihm dünkten sie phantastische Theaterträume, die auf den König und seine Politik nur von üblem Einfluß sein könnten. Aber er war ehrlich genug, die Größe des Mannes neidlos und willig anzuerkennen. Darum lauschen wir gern noch einmal den Schilderungen, die er von Wagner zu geben weiß.

Pecht schreibt von den Münchner Tagen: „Er (Wagner) blieb immer ungebeugt, weil er das volle Bewußtsein seiner Überlegenheit und seines Genies und des daraus entstandenen Rechtes hatte. Ebenso ward er, in so großer Aufregung und Leidenschaft ich ihn auch gesehen habe, doch niemals gemein und roh, wie viele andere begabte Männer. Daß er eine Menge verachtete, die immer nur die kleinsten und gemeinsten Maßstäbe für ihn hatte — wer wollte ihm das verdenken? Wenn es uns anderen damals oft fast komisch vorkam, daß er eigentlich den jungen König protegierte, statt sich von ihm protegieren zu lassen, so hat ihn die Zeit glänzend gerechtfertigt. Denn wird es nicht ewig der größte und vielleicht einzige Ruhmestitel des unglücklichen Ludwigs II. bleiben, daß er diesen großen Künstler richtig erkannte und ihm erst Gelegenheit verschaffte, seine ganze riesige Schöpferkraft zu entfalten? Nicht minder, daß

er ihm sein Wohlwollen und seinen Schutz durch alle folgenden Jahre bis zum Tode erhielt, trotz öfterer vorübergehender Trübungen seines Verhältnisses zu ihm. Es kann aber auch gar kein Zweifel sein, daß Wagner von all den genialen Künstlern, die ich je gekannt, weitaus die begabteste und die reichste Natur unter ihnen war. — Vorab besaß keiner von allen diese unbezwingliche Tapferkeit und gewaltige Willenskraft. Dabei war er gegen seine Diener der gutmütigste und wohlwollendste Herr, hatte trotz seiner fieberhaften Ungeduld immer Nachsicht mit ihnen und sorgte nach Kräften für sie. Für die Musiker und Sänger aber war er geradezu berauschend und konnte sie zu den äußersten Anstrengungen begeistern. So gab es nichts Interessantes, als ihn eine Probe leiten zu sehen; da glich der kleine Mann mit dem mächtigen Kopf, langen Leib und kurzen Beinen einem feuerspeienden Vulkan, ja riß alles mit sich fort."

Am 10. Dezember, in den frühesten Morgenstunden, verließ Wagner sein schönes Haus und die Stadt München. Der König hatte dem Drängen der „kochenden Volksseele", d. h. mehr einem kleinen Kreise kabalenschmiedender Feinde nachgegeben. Er erklärte: „Ich will meinem teuren Volke zeigen, daß sein Vertrauen, seine Liebe mir über alles geht." Der Ausweisungsbefehl war in die Form einer königlichen Bitte gekleidet: Wagner möge auf einige Zeit die Stadt meiden.

Diese Verbannungsorder steht nun allerdings im krassesten Widerspruch nicht nur zu den glühenden Beteuerungen, mit denen der König dem Meister-Freunde seine unwandelbare Liebe und Gunst zugeschworen hatte, sondern auch zu schriftlichen Bezeugungen solcher ungestörter Huld, wie sie wenige Stunden zuvor noch Wagner von dem königlichen Jüngling beruhigend zugegangen waren.

Es ist nicht leicht, diesen Widerspruch zu lösen. Es ist überhaupt kaum möglich, jetzt schon ein abgeschlossenes Charakterbild des unglücklichen Fürsten zu geben. Die Männer, die später seine Absetzung beschlossen und so das unsäglich tragische Ende Ludwigs heraufbeschworen, haben mit gutem Recht alles ans Licht gezogen, was für die geistige Umnachtung des Königs Zeugnis ablegte; denn sie mußten ihr damaliges unerhörtes Unterfangen rechtfertigen.

Es wird ja auch niemand darüber einen Zweifel hegen, daß zur Zeit seines Todes und schon vorher der König wirklich an einer umdüsternden Krankheit seines Gemütes gelitten hat. Aber wenn seitdem Sitte geworden ist, überall und schon in den Jugendjahren Ludwigs nach bedeutsamen Spuren dieses Geistessiechtums zu spähen und so eigentlich das ganze Leben und Regieren des Königs als etwas Krankhaftes anzusehen, so liegt in dieser Art der landläufigen Beurteilung doch eine unverantwortliche Einseitigkeit. Wir werden heute vielmehr die Aufgabe haben, aufzuweisen, welch hoher edler Geist in diesem herrlichen Manne gelebt hat, und daß Ludwig II. zu den glänzendsten und liebevollsten Fürsten gehört hat, die je einen Thron zierten. Man muß nur nicht mit gewohntem realpolitischen Wirklichkeitssinn das alles als Wahn- und Traumgebilde schelten, was Ludwig II. ersonnen und erhofft hat. Das Reich, das er gründen wollte, war eine Heimat höchster Schönheit, edelster Kultur. Und wunderbar großartig war dieses Leitbild, dem er im Verein mit dem genialen Meisterfreunde zustrebte. Da mag manches Wort, das über dies ersehnte Land gewechselt wurde, schwärmerisch und überschwänglich klingen: ein Ziel, das des Schweißes der Edlen wert war, ist's doch gewesen, hoch erhaben über all dem, was so gemeinhin der gewöhnliche „Patriotismus" zu preisen pflegt. Dabei ist es ein Irrtum, zu wähnen, die praktischen Einzelfragen hätten diesen hochgestimmten Männern ganz fern gelegen. Wagner war eine durch und durch praktische Natur, die für seine idealen Ziele stets die zweckmäßigsten Mittel zu finden wußte. War er doch nicht nur Denker und Dichter, Tonsetzer und Traumdeuter, sondern auch Dramaturg, Kapellmeister und Regisseur — und das alles in denkbar größter technischer Vollendung. Und Ludwig II. hat sich lange Jahre hindurch auch mit den kleinsten Erfordernissen seines Fürstenberufes abgegeben. Er war unendlich pflichttreu und emsig. Dazu ist ein Mann, der den bedeutenden freisinnigen Theologen Döllinger tatkräftig auch in dessen schwersten Zeiten verehrte, der einen Chlodwig Hohenlohe zum leitenden Staatsmann wählte, ja der mit dem eisernen Kanzler bis fast zum Ende im ununterbrochenen auf gegenseitiger Wertschätzung beruhenden Verkehr gestanden hat, sicherlich nicht nur ein Träumer und

Phantast, sondern ein zielbewußter Politiker gewesen. Sorgen wir also dafür, daß kein Schatten unnötig auf das leuchtende Bild dieses Fürsten falle.

Wenn der 20jährige König im Falle Wagner doch solch verfehlte Entscheidung traf, so lag das nicht an einem Mangel an Treue oder Hingebung, sondern an fehlender Tapferkeit. Der Mann war für den heißen Streit des Lebens zu weich. Er hat doch nie von Wagner gelassen. Er war selbst nicht eigentlich musikalisch, er hat aus selbstischer Freude des Meisters wohlbegründeten Wunsch unbeachtet gelassen und hat in München das „Rheingold", die „Walküre", ja selbst — für sich allein — „Parsifal" aufführen lassen. Aber er hat dem Meister nie seine Freundschaft entzogen. Oft hat er ihn noch später persönlich aufgesucht, in den härtesten Tagen zumal. Immer ist er mit ihm in regem Briefwechsel geblieben. Wo es nötig war, wie nachmals in den schmählichen Jahren der Bayreuther Not, hat er die offene Hand für seinen gewaltigen Meisterfreund behalten. Gewiß, es hat an Trübungen nicht gefehlt. Aber trotz alledem steht Ludwigs des Einsamen Gestalt in strahlender Leuchtkraft vor unseren Augen. Und jedes Wort, das wir zum Ruhme dieses Einzigen sagen, ist aus der Seele Wagners selbst gesprochen.

* * *

Als Wagner nach kaum anderthalbjährigem Aufenthalt in winterlicher Morgenfrühe aus München fuhr, mochte er gleich seinem, die schnelle Abreise flehend heischenden Könige meinen, daß nur eine vorübergehende Abwesenheit erforderlich sei. Rasch genug ist es ihm klar geworden, daß eine Rückkehr in diese Stadt eine Unmöglichkeit wäre. Wohl hat Ludwig II. immer von neuem dringend gebeten, zurückzukommen, und deshalb manchen Schritt nicht begriffen, den der Meister tat. Und auch in dessen Brust kehrte manchmal der Wunsch zurück, die Stätte neu aufzusuchen, an der allein er hoffen konnte, das heiß ersehnte Ziel des Festspielhauses für seine Nibelungen zu erreichen. Aber er hat das aufsteigende Begehren immer wieder schnell niedergerungen, und die Gemeinheit, die in Münchens Pfaffen-, Preß- und Partikularistenwelt herrschend

blieb, hat es ihm leicht gemacht, diesem Entschluß des Fernseins treu zu bleiben. Er sah ein, daß schließlich doch dort nichts für seine künstlerischen Pläne zu erreichen sei, und so ist er seit der hastigen Abreise am 10. Dezember 1865 immer nur wieder für flüchtige Tage nach München zurückgekehrt. Auf diese Weise hat er zu dem einen Siegestage der Tristan-Aufführung auch noch den zweiten der ersten Meistersinger-Vorstellung erlebt. Von beiden werden die folgenden Abschnitte zu erzählen haben.

Vorerst verlebte Wagner den Winter in vollendetster Abgeschiedenheit bei emsiger Arbeitslust in Genf. Als dort ein leichtes Schadenfeuer in seiner Wohnung gehaust hatte, benutzte er die Zwischenzeit der Wiederherstellung zu einem Ausflug ins südliche Frankreich. In Marseille erreichte ihn das auf Umwegen nachgeschickte Dresdner Telegramm von dem am 27. Januar 1866 erfolgten Ableben seiner Frau. Der Tod hatte ihrem langen schweren Herzleiden ein ersehntes Ziel gesetzt. Noch kurz zuvor hatte sie durch eine öffentliche Erklärung die aus München stammenden Zeitungsgerüchte entkräftigt, als ließe sie ihr in Prunk schwelgender Gatte hungern und darben. Tatsächlich hat er auch in seinen bittersten Notzeiten nicht nur für Minna umsichtig und reichlich gesorgt, sondern auch noch deren Eltern tatkräftig unterstützt. Sie hatte mit alten Dresdner Freunden ein still behagliches, durch Kränklichkeit oft gestörtes Leben geführt. Einer von ihnen, ihr Arzt und Berater, und des Meisters altgetreuer Freund, Dr. Pusinelli, übersandte dem Witwer jetzt die Todesnachricht. Wagner, dem eine Beteiligung am Begräbnis um der kurzen zu Gebote stehenden Zeit willen von seiner Ferne aus nicht möglich war, schrieb darauf: „Ich kann bis heute morgen nach mühseliger Nacht meinen Zustand noch nicht anders schildern, als den einer vollständigen Betäubung, in welcher ich dumpf vor mich hinbrüte, ohne zu wissen, was ich etwa auszusinnen hätte ... Ich nehme an, daß Eure freundliche Fürsorge der Leiche meiner unglücklichen, armen Frau in meinem Namen dieselbe Ehre erzeigen ließ, die ich ihr erzeigt haben würde, wenn sie glücklich an der Seite des von ihr beglückten Gemahles dahingeschieden wäre."

Im Frühling 1866 wurde nach langem Suchen endlich die

Stätte gefunden, die nun auf die Zeit von sechs ungetrübten Schaffensjahren die wirkliche Heimat des Ruhelosen werden durfte. Es war das auf einer vorspringenden Landzunge am Vierwaldstätter See nahe Luzern gelegene Haus Triebschen, das mit seinen schlicht-behäbigen Räumen und seinem weiten schattigen Garten einen köstlichen, heimlichen Aufenthalt bot. Hierher wurde allmählich die Einrichtung aus der Brienner Straße gebracht. Auch die Dienerschaft fand sich ein, an ihrer Spitze die treue Vreneli. Der erste Gast des Hauses war der König, der am 22. Mai zu des Meisters 53. Geburtstag überraschend eintraf und eine Nacht unter dem hohen Dache des „Bauernhauses" (wie Wagner gern diesen Wohnsitz nannte) weilte. Damals sahen die beiden Männer sich nach den verhängnisvollen Dezembertagen zum ersten Male tief ergriffen wieder. Von dem nach Rückkehr drängenden König erbat sich Wagner als einzige Gnade, eine Reihe von Jahren in vollständigster Zurückgezogenheit auf seinem einsamen Landhause der endlichen Vollendung seiner entworfenen Arbeiten sich widmen zu können.

Der nächste Gast wurde bald darauf des Hauses edle Herrin: Cosima, Bülows Gattin, Liszts Tochter (geb. 25. Dezember 1837). Sie war das Herz, der Geist, das weibliche Gemüt, in das der Meister sich ganz untertauchen konnte, das ihn ganz faßte — wie er sich's einst in einem schmerzlich sehnenden Seufzer an Liszt so heiß erhofft und erfleht hatte. Sie ist seine treue Lebensgefährtin geworden und die wachsame Hüterin seines hohen Erbes geblieben.

Noch in der ersten Münchner Zeit schrieb Wagner einst: „Der arme Bülow ... Dazu eine tragische Ehe; — eine junge ganz unerhört seltsam begabte junge Frau, Liszts wunderbares Ebenbild, nur intellektuell über ihm stehend. — Wäre ich gemacht, über die Oberfläche hin mir mein Teil Annehmlichkeit von Dingen und Verhältnissen zu versichern! Das bin ich nun nicht, ich bin so töricht, alles so ernst zu nehmen." Das klingt wie liebende Bewunderung und Verzicht zugleich. Aber die Stimme der Herzen und die Not des Lebens war bei beiden stärker, als die kluge Einrede der Sitte und des Entsagens. Man wird in der Tat sagen dürfen: diese zwei großen starken Seelen waren trotz aller Einsprüche der Welt

füreinander geschaffen. Hier fand der Mann das weise und opferfreudig mitfühlende Weib. Und der Frau lag in der Mitarbeit an dem ungeheuren Lebenswerke des Meisters die ihr verordnete Aufgabe zugewiesen.

Pecht erzählt rühmend von der außerordentlichen Klugheit und dem feinen Takte dieser Frau, an deren geistvolle Unterhaltung und Weltgewandtheit er sich noch nach langen Jahren nur mit Vergnügen erinnern könne. „Mit ihrem scharfkantigen Gatten nur noch äußerlich verbunden und längst in Wagner den mächtigeren Genius verehrend, war sie in dessen Interesse unaufhörlich tätig und versöhnte seine vielen Gegner. Schon lange bevor sie sich ganz von Bülow trennte und Wagners Gattin ward, war sie sein Sekretär, sein Vertrauter und immer sein guter Genius."

Es hat vieler Kämpfe und einer langen leidensvollen Prüfungszeit bedurft, bis die Vereinigung der Herzen zum wirklich nach den gesetzlichen Forderungen geschlossenen Bunde werden konnte. Mitten in den Wirren des großen Kriegs am Geburtstag des Bayernkönigs (25. August 1870) hat der protestantische Pfarrer Tschudi in Luzern das Paar getraut. Als nach zwei Töchtern — Isolde und Eva — ein Sohn geboren wurde, hatte das häusliche Glück seinen Gipfel erreicht. „Heute ist der glücklichste Tag meines Lebens", rief der Meister der Vreneli zu, und dem Dresdner Urfreunde schrieb er: „Jetzt erst habe ich noch gern und froh zu leben. Ein schöner, kräftiger Sohn mit hoher Stirn und klarem Auge, Siegfried Richard, wird seines Vaters Namen erben und sein Werk der Welt erhalten." Wie dann zur Weihnachtszeit der Geburtstag der Gattin wiederkehrte, stellte der Meister im heimlichen Morgengrauen rings Musiker auf Stufen und Absätze des Treppenhauses auf und weckte die Treue durch die lieblich sanften Weisen des hierzu geschaffenen „Siegfried-Idylls", das gar wunderbar und zart von seinem seligen Vaterglück tönendes Zeugnis ablegte.

So war der Ruhehafen erreicht, das Heim gegründet. Der Frieden still häuslichen Behagens, nach dem der rastlos Irrende sich durch lange Jahrzehnte das Herz zersehnt hatte, war ihm nun beschieden.

Viele Gäste kehrten in dem Hause ein und freuten sich an des Meisters und der Meisterin gutem Glück. Die Schwestern kamen, unter ihnen nach 21 jähriger Trennung auch die geliebte Jugendgespielin Cäcilie Avenarius, aber auch Freunde und Verehrer in großer Zahl. War doch der lange Verbannte und Verkannte ein weltberühmter Mann geworden, um dessen Gunst sich viele geistvolle Männer und kluge Frauen bewarben. Sie alle wußten nicht laut genug den Frieden des Landhauses zu preisen und erzählten, wie vom frühen Morgen an bis zum Nachmittag der Meister schaffend sann, wie er dann geistsprühend, gütig und heiter zum gemeinsamen Mahl gekommen sei, und wie der Abend in Gesellschaft der Werke irgend eines großen Dichters und Denkers und bei erlesenen Kunstgenüssen rasch verflogen sei. Von all den Stimmen, die das Lob Triebschens sangen, sei nur eine im Fluge vernommen, die der Französin Judith Gautier: „Was mir an diesem mächtigen Kopfe voll Geist und Willenskraft am meisten auffiel, das war nächst dem außerordentlichen Glanz seiner Augen und der durchdringenden Kraft seines Blicks der Ausdruck einer unendlichen Güte, der um seine Lippen spielte und den keines seiner Porträts nur hatte ahnen lassen." Dieselbe Frau weiß auch von des Meisters körperlicher Gelenkigkeit zu erzählen: „Er kletterte — zum Schrecken seiner Frau — auf die höchsten Bäume seines Gartens."

Unter den Triebschener Freunden muß vor allem Hans Richter genannt werden, der als junger Musikus dorthin kam und mit wahrhaft rührender Anhänglichkeit dem Meister durch lange Jahre helfend zur Seite gestanden hat.

Aber auch des jungen Basler Professors ist zu gedenken, den während dieser Jahre eine herzliche aufrichtige Befreundung in willkommener Regelmäßigkeit nach dem Landhaus am See geführt hat: Friedrich Nietzsche. Schöne Worte, ebenso begeistert wie wahr, hat er damals über Richard Wagner gefunden. „Wagner, wie ich ihn kenne, aus seiner Musik, seinen Dichtungen, seiner Ästhetik, zum nicht geringen Teile aus jenem glücklichen Zusammensein mit ihm, ist die leibhaftige Illustration dessen, was Schopenhauer ein Genie nennt." „Wagner ist wirklich alles, was wir von ihm ge-

gehofft haben: ein verschwenderisch reicher und großer Geist, ein energischer Charakter und ein bezaubernd liebenswürdiger Mensch, von dem stärksten Wissenstrieb." „In ihm herrscht eine so unbedingte Idealität, eine solche tiefe und rührende Menschlichkeit, ein solcher erhabener Lebensmut, daß ich mich in seiner Nähe wie in der Nähe des Göttlichen fühle." „Der unglaubliche Ernst und die deutsche Vertiefung in der Weltanschauung Wagners ist den meisten Menschen unserer ‚Jetztzeit' ein Greuel; unseren ‚Juden' — und Du weißt, wie weit der Begriff reicht — ist vornehmlich verhaßt seine idealistische Art, in der er mit Schiller am stärksten verwandt ist: dieses glühende, hochherzige Kämpfen, auf daß ‚der Tag dem Edlen endlich komme', kurz das Ritterliche, was unserm plebejischen Tageslärm möglichst widerstrebend ist. Es ist eine unendliche Bereicherung des Lebens, einen solchen Genius wirklich nahe kennen zu lernen."

Später hat Nietzsche, dieser reiche, rasch wandelbare Geist, zwar nicht eigentlich für des Meisters Person, aber für sein Werk und seine Weltanschauung andere Worte gefunden. Er ist der ersten starken Liebe untreu geworden und hat den Gott seiner Jugend als einen falschen Götzen verworfen. Aber sein Freund Erwin Rohde, der gelehrte und geistreiche Philologe, der uns einen so überraschend tiefen Blick in die Seele des griechischen Altertums hat tun lassen, ist der alten durch Nietzsche herbeigeführten Verehrung für Wagner ohne Wanken treu geblieben, und hat neben der Bedeutsamkeit seines Lebenswerks vor allem auch immer den „großen Menschen" am Meister rückhaltlos bewundert.

Während des Züricher Aufenthalts hatte Wagner im Jahre 1850 unter dem Decknamen K. Freigedank in Brendels „Neuer Zeitschrift für Musik" einen Aufsatz über „Das Judentum in der Musik" erscheinen lassen, der einen Sturm der Entrüstung heraufbeschworen hatte und sich als einer Schmähschrift alle Beschimpfungen mußte gefallen lassen. Es ist doch keine Schmähschrift gewesen. In ruhigem Tone suchte Wagner die Gründe zu erklären, die jüdisches Wesen und jüdische Personen für deutsches Empfinden ganz unwillkürlich so abstoßend zu machen pflegen. Er sieht diese Gründe in dem unruhigen geschäftigen Geiste, in der rechnerischen Geschick-

lichkeit, in der Sprache und manchem anderen. Für das Gebiet der Musik erblickt er die klassischen Vertreter eines dem deutschen Wesen im Grunde fremden Judentums in Mendelssohn und Meyerbeer. Er läßt Mendelssohn alle Gerechtigkeit widerfahren. Er rühmt seine reiche spezifische Talentfülle, seine feine und mannigfache Bildung, sein gesteigertes, zartempfindendes Ehrgefühl. Aber er meint, die formell so abgeklärte, elegante Musik dieses Tonmeisters brächte doch nie die markige und tiefe, Herz und Seele ergreifende Wirkung auf uns hervor, welche wir von der Kunst erwarten, weil wir sie zahllos oft empfunden haben, sobald ein Heros unserer Kunst zu uns sprach. Für Mendelssohns reine Persönlichkeit hat Wagner wirkliche Teilnahme. Dagegen weiß er über Meyerbeer, den er übrigens nicht mit Namen nennt, wenig Rühmendes zu sagen. Ihm vor allem und seinen effektreichen Opern schreibt er die herrschende Verwirrung alles musikalischen Geschmacks zu, der das Publikum des Operntheaters für jede künstlerische Darbietung unzugänglich gemacht habe. Die ganze Musikepoche sei um dieser jüdischen Art willen so unfähig geworden.

In Triebschen wandelte den Meister das Verlangen an, den alten Aufsatz neu und selbständig, auch unter eigenem Namen, herauszugeben. „Opportun" war das sicherlich nicht in dem Augenblick, wo sein „Tristan" auf den Bühnen noch kaum heimisch geworden war, wo seine „Meistersinger" soeben schüchtern ihren Siegesgang anzutreten begannen, und wo er im Begriffe stand, sein eigentliches Lebenswerk, die „Nibelungen", zu vollenden und dazu eines Festspielhauses benötigte. Aber gottlob, nach Opportunitätsgründen hat dieser Genius nie gefragt. Er kannte nur eins: die Wahrheit. Und keine Nützlichkeitserwägungen und Rücksichtnahmen konnten ihn dazu bringen, die Wahrheit zu verschweigen, die ihm aufgegangen war. Und so erschien im Jahre 1869 der Aufsatz als besonderes Druckheft. Ihm voran ging ein längeres an Frau von Muchanoff gerichtetes Schreiben, betitelt „Aufklärungen über das Judentum in der Musik".

Was den Meister zur Neuherausgabe der achtzehn Jahre alten Schrift und zu ihrer temperamentvollen neuen Einleitung bewog, war vornehmlich die Wahrnehmung, die er gemacht zu haben

glaubte, daß die „Judenpresse" wie ein geschlossener Ring mit heuchlerischer Verehrung für alle Glieder ihres Geklüngels und mit persönlichen Haß gegen ihn und sein Werk kämpfe. Anders wisse er sich den Widerstand nicht zu erklären, den seine Gedanken, Schöpfungen und Pläne gerade in den Kreisen dauernd fände, die wir die literarisch gebildeten zu nennen gewöhnt sind.

Es fragt sich doch, ob der Meister mit diesen Erwägungen völlig im Rechte und zu den daraus folgenden Ausfällen wirklich berechtigt war. Natürlich wird man den Ring der Presse und die machtvolle Geschlossenheit der jüdischen Streiterreihen nicht leugnen wollen. Ihr Dasein ist oft genug klar und nicht selten schädlich genug zutage getreten. Aber damit ist die ganze Frage noch längst nicht erschöpft. Denn wir finden die Wagnerfeinde bis in die Gegenwart gerade auch unter den blonden Germanen reinster arischer Abkunft.

Das künstlerische, vor allem das musikalische Gefühl gehört wie das religiöse zu den allerkonservativsten Geistesmächten. Empfindungen für das musikalisch Schöne, die sich einmal im Geschmack eines Zeitalters festgesetzt haben, gelten als durchaus normativ und sind ebenso schwierig durch neue zu ersetzen, wie alte Erkenntnisse auf dem Gebiete des religiösen Lebens neuen nur ungemein langsam zu weichen pflegen. So kommt es, daß die fortgeschrittensten Köpfe (oder solche, die wenigstens ausgesprochenermaßen allenthalben dem Fortschritt huldigen) in künstlerischen, besonders in musikalischen Dingen, bei dem Geschmack vergangener Geschlechter beruhigt und trotzig stehen zu bleiben pflegen. Ein Schulbeispiel bezeichnendster Art hierfür, das allein an Stelle zahllos vorhandener hier genannt sein möge, ist der kritische Theologe David Friedrich Strauß, der die Folgerungen seiner unerbittlichen biblischen Kritik schließlich bis zum himmelstürmenden Titanentrotze zog und den ganzen alten Glauben abschaffen wollte, dafür aber als geeigneten Ersatz die Pflege Haydnscher Musik vorschlug.

Dem wirklich vorwärtsstürmenden Genius will dieses Beharrungsvermögen schwer eingehen. Er achtet das Nichtverstehen als ein böswilliges Nichtverstehenwollen. So sah der Tatenmensch Bismarck in jedem, der nicht seines — doch auch gelegentlich rasch

wechselnden — Sinnes war, alsbald einen gehässigen Reichsfeind. So begriff Wagner nicht, daß es der Zeit bedurfte, um den Kunstgeschmack nach seinen Gesetzen zu wandeln, und er sah auch da nur eigenwilliges Sich-gegen-die-Wahrheit-stemmen, wo tatsächlich bei der bequemen Freude am liebgewordenen Alten die Unfähigkeit vorlag, das Neue zu begreifen und für einen Fortschritt zu werten. Aber wer freilich mag von dem welterobernden Sturmesgeist eines Genius die sanfte stille Geduld des gemächlichen Abwartens fordern! Ohne diesen brausenden Himmelsdrang gäb's in der Welt kein Fortschreiten zu höheren Zielen.

Natürlich hat's unter der ganzen literarischen und Preßfeindschaft, mit der Wagner jahrzehntelang zu kämpfen gehabt hat, genugsam erbärmliche Kreaturen gegeben. Und von den 170 Gegenschriften, die jetzt seine Streitschrift auf den Plan rief, sind die meisten häßliche Erzeugnisse wirklicher Unfähigkeit, gelegentlich auch gemeinen Sinnes. Aber es sind auch edle kluge Gegner dabei gewesen. Jetzt wagt freilich keiner mehr, das verleumderische Gift zu schreiben, das damals so mancher Feder entfloß. Der Genius hat die Welt unterjocht und auch der böseste Feind liegt heimlich knirschend verehrungsvoll zu seinen Füßen. Wie groß ist doch die Kraft des Genius, der mit trotzigem Mutwillen tausend Feinde heraufruft, um sie nur mit dem Schwerte seines Wortes, des großen idealen Gedankens niederzukämpfen!

Wer Wagners Grundanschauungen kennen will und sich doch zunächst vor den schweren Hauptschriften „Oper und Drama", „Das Kunstwerk der Zukunft" usw. fürchtet, dem sei geraten, zunächst den im 7. Band seiner gesammelten Schriften abgedruckten ursprünglich zur Einführung für die Pariser bestimmten Aufsatz „Zukunftsmusik", dann aber jene 15 Abschnitte zu lesen, die Wagner von Triebschen aus für die „Süddeutsche Presse" schrieb, und da sie in dieser Zeitung nicht völlig abgedruckt werden durften, dann selbständig unter dem Titel „Deutsche Kunst und Politik" veröffentlicht hat (Band 8 seiner Schriften). Sie stammen aus dem Kriegsjahre 1866 und sind mit besonderer Wärme und Frische geschrieben. Ihr Leitgedanke ist, daß die französische Zivilisation ohne das Volk, die deutsche Kunst ohne die Fürsten entstanden sei. Dieser deutschen

Kunst ermangle es deshalb an Macht und adliger Vollendung und habe die Herrscher dem deutschen Geiste noch nicht erschlossen. Ein ideal konservativer Sinn aber, wie ihn Wagner hegt und fordert, verlange von der Fürstengewalt vor allem die sinngemäße Pflege und Förderung der Kunst, vor allem des Theaters mit seiner volksbildenden Wirksamkeit und der Fähigkeit, alle national-poetische und national-sittliche Geistesbildung aus dem vorhandenen Keim zu wirklicher Blüte zu entfalten. Von einem sehr hohen Standpunkte aus beschreibt Wagner das tiefste Wesen des Staates und den deutschen Geist. Deutsch sein — so sagt er — hieße soviel als: die Sache, die man treibe um ihrer selbst und der Freude an ihr willen treiben. Alles reine Nützlichkeitswesen, nach welchem eine Sache des außerhalb liegenden persönlichen Zweckes wegen betrieben wird, sei undeutsch. Den deutschen Geist hätten die Staaten und Fürsten zu pflegen; nicht den Geist, von dem sich's in Zeitungen und bei Sängerfesten leicht und nichtssagend in tönenden Phrasen reden lasse, sondern den, der unserer Einsicht und unserem Gefühle nur erst noch in dem idealen Aufschwunge der großen Schöpfer der deutschen Wiedergeburt des 18. Jahrhunderts nachweisbar sei. „Diesem Geiste im deutschen Staatswesen die voll entsprechende Grundlage zu geben, so daß er frei und selbstbewußt aller Welt sich kundgeben kann, heißt aber soviel, als selbst die beste und einzig dauerhafte Staatsverfassung gründen." Das klingt denn freilich anders, als das, was uns sonst gewöhnlich als das politische Heil verkündigt zu werden pflegt.

In Triebschen wurde auch jener Aufsatz „Über das Dirigieren" verfaßt, der aus der reichen Fülle eigenster Erfahrung heraus darlegt, welche Kunst es um den richtigen Vortrag eines Musikstückes sei, und der dabei aufs neue Wagners erstaunliche Fähigkeit zeigt, bestimmte Melodien durch kurze schlagende Worte zu deuten und so dem Unaussprechlichen Sprache zu verleihen. Hier kommt auch der prächtige wahre Satz vor, der auf das Gesamtgebiet der Kunst angewendet werden könnte: „Der Deutsche ist eckig und ungelenk, wenn er sich manierlich geben will: aber er ist erhaben und allen überlegen, wenn er in das Feuer gerät."

Schließlich sei auch erwähnt, daß sich damals in der Person

des jungen Fritzsch in Leipzig ein mutiger Buchhändler fand, der es wagte, die Schriften und Dichtungen des ebenso gefeierten wie verfemten Künstlers zu sammeln und bandweise herauszugeben. Daß von diesen gesammelten Schriften und Dichtungen Wagners jetzt erst die dritte Auflage im Buchhandel vertrieben wird, ist kein sonderliches Ehrenzeugnis für den deutschen Geist oder doch für das Publikum, das diesen Geist zu haben vorgibt.

XI. Triſtan und Iſolde.

Mitten heraus aus den Mühen und Schmerzen, die ihm das Geſchick ſeiner erſten Opern ſchuf, erklärte Wagner ſeinem Freunde Liſzt, er habe nun die Abſicht, ein „praktikables Opus“ zu ſchaffen, das ihm bald und ſchnell „gute Revenuen abwerfen“ und ihn „für eine Weile flott erhalten“ werde. Alſo ein Werk, das nicht wie der in Arbeit begriffene „Ring des Nibelungen“ eine ganze Reihe von Aufführungen, ſondern nur einen Abend beanſpruchen werde, das dabei leicht ausführbar ſein ſolle, nur wenige Sänger und beſcheidene ſzeniſche Schwierigkeiten fordern werde und darum überall gegeben werden könnte. Das war nun freilich eine große Selbſttäuſchung, in der ſich der Meiſter bei der Arbeit wiegte. Denn dieſes Werk brach rückſichtsloſer noch als alle vorherigen mit dem Herkömmlichen und bot ſo unerhört Neues, daß es lange Zeit hindurch überhaupt für unausführbar galt und auch heute noch am wenigſten von allen ſeinen Schöpfungen in weitere Kreiſe gedrungen iſt. Es war „Triſtan und Iſolde“, jenes Muſikdrama, für das der Tondichter ſelbſt keinen rechten Gattungsbegriff gefunden hat und das auf den Theaterzetteln daher nur recht wenig kennzeichnend eine „Handlung“ genannt wird.

Der erſte Entwurf der Dichtung ſtammt aus dem Jahre 1854. Seiner endgültigen Geſtaltung ging ein emſiges Durchforſchen der ganzen Sagenwelt voraus, die mit dieſer alten Kunde verbunden iſt.

Der urſprüngliche Sinn der Triſtanſage mag der geweſen ſein: edle Heldenkraft, durch Leidenſchaft verwüſtet. Ihr geſchichtlicher Hintergrund: der Holmgang Triſtans, des Neffen König Marks von Kornwall mit dem Schatzung fordernden Iren Morolt. Ihre Herkunft das Keltenland, ihre Heimat alſo Britannien und Irland. Ihre erſte uns bekannte Bearbeitung finden wir bei bretoniſch-franzöſiſchen fahrenden Sängern. Für die Kunſtdichtung gewann

sie um 1150 Crestien von Troyes. In Frankreich fand sie dann weitere Ausbildung und Bereicherung an stofflichen Zutaten und gedanklichem Inhalte. Von Frankreich hat die Sage ihren Weg nach Deutschland und in Gottfried von Straßburg ihren meisterhaftesten Bearbeiter gefunden. „Von Straßburg Meister Gotfrit", der uns nach seinen Lebensumständen völlig unbekannt geblieben ist, schuf am Ende des 12. oder am Anfang des 13. Jahrhunderts sein großes, leider unvollendet gebliebenes Werk, das Jakob Grimm „eins der anmutigsten Gedichte der Welt" genannt hat und das tatsächlich wohl von allen mittelalterlichen Werken auch heute noch dem Gegenwartsleser den größten Genuß bereitet. Das liegt an den verhältnismäßig einfachen Umrissen, in denen der Dichter die alte Sage gelassen hat, sodann an dem zauberischen Redefluß, mit dem er zu sprechen weiß, vor allem aber auch daran, daß er verstanden hat, den ursprünglichen Schauplatz der Erzählung mit seinem Wald- und Meeresrauschen treu zu bewahren. Auch hat er mit feinem Spürsinn den einzigartig typischen Charakter dieser ewig neuen Märe wohl erkannt und mit starker Kraft ihn plastisch zu gestalten gewußt. So zeigt er uns in seelenvoll belebter Darstellung das unheimlich großartige Schauspiel dieses verbrecherischen Liebesbundes zwischen Tristan und König Markes Braut und Gemahlin Isolde, der wohl in sich Treue bis zum Tode, aber nach außen hin Verrat an der ganzen Welt, frevelhafte Übertretung jedes göttlichen und menschlichen Gesetzes ist. Der Stoff zwang freilich förmlich zu gelegentlicher Leichtfertigkeit in der Darstellung. Aber bei aller allzu peinlicher Schilderung der schändlichen Vorgänge läßt der Dichter doch stets auch einen inneren Abscheu und ein Grauen vor der unheimlichen Macht entfesselter Liebesleidenschaft erkennen. Die sündige Liebe zwischen Tristan und Isolde entsteht durch den Genuß eines Liebestrankes:

„Wer davon trank, den Durst zu stillen,
mit einem andern, wider Willen
mußt' er ihn minnen und meinen,
und jener ihn, nur ihn, den Einen.
Ihnen war Ein Tod, Ein Leben,
eine Lust, Ein Leid gegeben."

Den Originaltext der Dichtung hatte zum erſten Male Reinhold Bechſtein herausgegeben. Auch die Ausgaben und Bearbeitungen von Grimm und Immermann haben neben manchen anderen gelehrten Vorarbeiten Wagner vorgelegen, als er an die Neuſchöpfung der alten Sage herantrat.

Zwiſchen dem erſten Entwurf des Werkes und der Vollendung der Dichtung lagen mehrere Jahre, in denen ja noch andere Sagenſtoffe nach ihrer Wiedergeburt in des Meiſters Geiſte rangen. Dann aber, als im Frühherbſt 1857 das Gedicht fertig war, iſt es nicht einen Augenblick wieder aus der Haft der ſchöpferiſchen Gedanken entlaſſen worden, bis es ganz und gar vollendet war. In einem Zuge und auf einen Wurf iſt dieſes Drama entſtanden, das einzige von allen Wagnerſchen Werken, dem dieſes Schickſal beſchieden war, und darum auch von allen das einheitlichſte, aber auch das allerperſönlichſte. Die Vertonung des Gedichts wurde im September 1857 begonnen. Der erſte Aufzug wurde auch noch in Zürich vollendet. Der zweite entſtand in Venedig, der dritte in Luzern. Anfang Auguſt 1859 war alles fertig.

Es ſind wohl auch äußere Rückſichten geweſen, die den Meiſter zu ſolcher atemloſer Beſchleunigung ſeiner Arbeit trieben. Mußte er doch wirklich damit ans Geldverdienen denken, und ſchon hatte er einen Teil des Honorars vorausbezahlt erhalten, als er noch im erſten Anfang der Kompoſition ſteckte. Zudem winkte ihm als ſcheinbar völlig ſicheres Ziel eine ſofortige Erſtaufführung des vollendeten Werks am Hoftheater in Karlsruhe, die ihm beſtimmt in Ausſicht geſtellt worden war und die ihn natürlich zur ſchnellen Arbeit reizen mußte.

Aber im letzten Grunde waren es doch innerliche Triebkräfte, die ihm die raſtloſe Schaffensmacht zum raſchen Werke verliehen.

Als Wagner 1854 in tiefernſter Stimmung den erſten Entwurf geſchaffen hatte, war er gleichzeitig mit Schopenhauers Philoſophie bekannt geworden. Und ſo traf dieſes ſchmerzliche Werk der Entſagung mit des Frankfurter Weltweiſen Loſung von der Verneinung des Willens zum Leben zuſammen. Selbſtverſtändlich iſt nun die Triſtandichtung nicht etwa eine in Verſe geſetzte Schopenhauerſche Philoſophie. Philoſophie wollte der Meiſter ohnehin nicht treiben,

der von sich selbst sagte: „Ich kann nur in Kunstwerken reden." Aber die weltschmerzliche Grundstimmung der ihm neu bekannt gewordenen Lehre paßte nur allzu gut zu seinen eigenen bitteren Lebenserfahrungen. Und so kam es, daß nicht eigentlich die Tristangestalten Schopenhauersche Philosophie sangen, aber daß der Ausdruck der ursprünglich echt Wagnerschen Gedanken und Empfindungen an manchen Stellen sich in Schopenhauersche Werke kleidete. Wir brauchen's nicht erst durch Einzelheiten zu erhärten; wer einigermaßen mit dem Sprachgebrauche Arthur Schopenhauers vertraut ist, findet in der Tristandichtung reichlich Anklänge an die Sprechweise des Philosophen. Man beachte nur die Schlußworte des Dramas! Jedenfalls ist bei aller sonstigen Verschiedenheit zwischen Schopenhauerscher und Wagnerscher Lebensauffassung nicht zu leugnen, daß das Drama nicht eigentlich in seiner Grundstimmung, wohl aber teilweise in seinen Einzelgedanken, jedenfalls aber stark in seiner Sprache von Schopenhauer beeinflußt worden ist.

Aber auch hierin lag nicht der letzte Grund dafür, daß diese Schöpfung sich so rasch aus einem inneren Müssen und Zwange des Meisters Brust entrang. Denn zu all der trüben Weltanschauung, zu der ihn das Leben herangequält hatte, und für die er in des Philosophen Schriften das lösende Wort fand, kam noch eine neue bitter-süße Erfahrung, die es ihm ermöglichte, ja, die es ihm aufdrang, das Tristanwerk mit seinem Herzblute zu schreiben: die Liebe zu Mathilde Wesendonk.

Im Beginn seiner Arbeit an dem neuen Drama hatte er an Liszt geschrieben: „Da ich nun aber doch im Leben nie das eigentliche Glück genossen habe, so will ich diesem schönsten aller Träume noch ein Denkmal setzen, in dem von Anfang an bis zum Ende diese Liebe sich einmal so recht sättigen soll: ich habe im Kopf einen Tristan und Isolde entworfen, die einfachste, aber vollblütigste musikalische Konzeption; mit der schwarzen Flagge, die am Ende weht, will ich mich dann zudecken, um — zu sterben."

Damals war schon die Liebe zu der feinsinnigen Frau in des Meisters Herz eingezogen. Daß er den bittern Kelch dieser Liebe aber so tief leeren mußte, wie dann geschah, konnte er freilich nicht ahnen. Dann aber hat er die alte Mär von Tristan und Isolde

an ſich ſelbſt mit ſchmerzlichem Weh erfahren. Die Überwindung der Liebe zu Mathilde Weſendonk iſt der tragiſche Höhepunkt in Wagners Leben. Und gerade dieſe Zeit der tiefſten Erregung, der heißeſten Liebe, der ſtärkſten Entſagung, der düſterſten Todesſehnſucht iſt die Triſtanzeit. Alle ſeine Tagebuchblätter und Briefe jener Tage zeugen davon, wie er ſein ganzes tiefes Leiden in dieſe Tondichtung hineingoß, und wie darum die gewaltige Liebestragödie der Widerhall ſeiner eigenſten peinvollſten Erfahrung iſt.

Als er ſeiner Schweſter Kläre Rechenſchaft über die traurigen Vorgänge ablegte, erzählte er ihr: „Und dieſe Liebe, die ſtets unausgeſprochen zwiſchen uns blieb, mußte ſich endlich auch offen enthüllen, als ich vorm Jahre den Triſtan dichtete und ihr gab. Da zum erſten Male wurde ſie machtlos und erklärte mir, nun ſterben zu müſſen ... Wir erkannten zugleich, daß an eine Vereinigung zwiſchen uns nie gedacht werden dürfe: ſomit reſignierten wir, jedem ſelbſtſüchtigen Wunſche entſagend, litten, duldeten, aber — liebten uns!“

Angeſichts des nahen Scheidens von der geliebten Frau ſandte der Meiſter ihr die Skizzen zum Triſtan mit den Worten: „Welche wundervolle Geburt unſeres ſchmerzensreichen Kindes! So müßten wir doch leben? Von wem wäre zu verlangen, daß er ſeine eigenen Kinder verließe? — Gott ſtehe uns bei, uns Armen! — Oder ſind wir zu reich?“

Und wie tief führen uns in die quälenden Entſagungskämpfe des Dramas jene erſchütternden Herzensergießungen in den Tagebuchblättern hinein, von denen wir wenigſtens ein paar hören wollen, um zu erfahren, wie Wagner und Mathilde Weſendonk dem unſeligſeligen Paare Triſtan und Iſolde gleich ſtritten, litten und entſagten. „Die ungeheuren Kämpfe, die wir beſtanden, wie können ſie enden, als mit dem Siege über jedes Wünſchen und Begehren? Wußten wir nicht in den wärmſten Augenblicken der Annäherung, daß dies unſer Ziel ſei?“ ... „Ich kann mir nur noch ein Heil denken, und dies kann nur aus der innerſten Tiefe des Herzens ... kommen. Es heißt: Ruhe! Ruhe der Sehnſucht! Stillung jedes Begehrens! Edle, würdige Überwindung!“ ... „Die Welt iſt überwunden: in unſerer Liebe, unſerem Leiden hat ſie ſich ſelbſt

überwunden ... Laß uns ſelig dahinſterben, mit ruhig verklärtem Blick und dem heiligen Lächeln ſchöner Überwindung!“

Von Venedig aus kam der Seufzer: „Hier wird der Triſtan vollendet ... Held Triſtan, Heldin Iſolde! ... Hier ſollt ihr ausbluten, hier ſollen die Wunden heilen und ſich ſchließen. Von hier ſoll die Welt die erhabene, edle Not der höchſten Liebe erfahren, die Klagen der leidenvollſten Weſen ... Ich kehre nun zum Triſtan zurück, um an ihm die tiefe Kunſt des tönenden Schweigens für mich zu Dir ſprechen zu laſſen.“

Mitten in der Arbeit, an der Muſik zum zweiten Aufzuge, ruft er aus: „Es iſt der Gipfel meiner bisherigen Kunſt ... Je mehr es (das Lebensfeuer) ſich gegen den Schluß des Aktes hin dämpfte, und die ſanfte Helle der Todesverklärung aus der Glut brach, wurde ich ruhiger!“ Und mitten in der Tonwelt des dritten Aufzugs entquillt ihm der ſtöhnende Schmerzensſchrei: „Es iſt eine ungeheure Tragik! Alles überwältigend ... So weit hat's noch mit mir kommen müſſen!! O weh!“

Als ſpäter der erſte ſtechende Schmerz gemildert und einer verklärten Wehmut gewichen war, hat der Meiſter doch noch wie ein Bekenntnis an die teure Frau geſchrieben: „Daß ich den Triſtan geſchrieben, danke ich Ihnen aus tiefſter Seele in alle Ewigkeit!“

In dieſer Stimmung von Sehnſucht und Weltflucht iſt das Drama gedichtet und komponiert worden. Kein Wunder, daß der in ihm geſchilderte „Tod durch Liebesnot“ ſo mächtig ergreifend zum Ausdruck kam.

Wagner ſelbſt hat den Inhalt dieſes „Urgedichts der Liebe“ ſo dargeſtellt: „Der treue Vaſall hatte für ſeinen König diejenige gefreit, die ſelbſt zu lieben er ſich nicht geſtehen wollte, Iſolden, die ihm als Braut des Herrn folgte, weil ſie dem Freier ſelbſt machtlos folgen mußte. Die auf ihre unterdrückten Rechte eiferſüchtige Liebesgöttin rächte ſich: den, der Zeitſitte gemäß für den nur durch Politik vermählten Gatten durch die vorſorgliche Mutter beſtimmten Liebestrank läßt ſie durch ein erfindungsreiches Verſehen dem jugendlichen Paare kredenzen, das, durch ſeinen Genuß plötzlich in hellen Flammen auflodernd, ſich geſtehen muß, daß nur ſie einander gehören. Nun war des Sehnens, des Verlangens,

der Wonne und des Elendes der Liebe kein Ende: Welt, Macht, Ruhm, Glanz, Ehre, Ritterlichkeit, Treue, Freundſchaft, alles wie weſenloſer Traum verſtoben: nur eines noch lebend: Sehnſucht, Sehnſucht, unſtillbares, ewig neu ſich gebärendes Verlangen — Schmachten und Dürſten; einzige Erlöſung — Tod, Sterben, Untergehen, Nichtmehrerwachen."

Bei dieſer Inhaltsangabe hat der Meiſter ſelbſt etwas überſehen oder doch nicht genügend ſtark betont, was gerade ſeiner Dichtung die einzigartige Bedeutung verleiht und was ſie für unſer modernes Empfinden innerlich hoch über die alte Geſtaltung der Sage hinaushebt. Während nämlich im mittelalterlichen Gedichte der Liebestrank ganz unvermittelt wie ein böſer Zauber wirkt, hat Wagner dieſes Motiv dadurch ſeeliſch vertieft, daß er die beiden ſich bis dahin unausgeſprochen Liebenden wähnen läßt, ſie tränken den Todestrank. Da, angeſichts des nahen gewiſſen Todes, entſtrömt ihrem überquellenden Herzen das Geſtändnis ihrer Liebe, das ſie nun ja nicht mehr zu ſcheuen haben, weil es raſch zum Sterben gehen wird. Nun erſt erhält dieſe Liebe das furchtbar Tragiſche, da das Liebespaar mit einem Male zu ſeinem Schrecken erfährt, es müſſe weiterleben. Geht alſo im alten Gedicht der Kampf ums Leben gegen den Tod, ſo wird im Drama der harte Streit um den Tod gegen das Leben ausgefochten.

Nietzſche ſchildert darum die Handlung ſo: „Zwei Liebende, ohne Wiſſen über ihr Geliebtſein, ſich vielmehr tief verwundet und verachtend glaubend, begehren voneinander den Todestrank zu trinken, ſcheinbar zur Sühne der Beleidigung, in Wahrheit aber aus einem unbewußten Drange: ſie wollen durch den Tod von aller Trennung und Verſtellung befreit ſein. Die geglaubte Nähe des Todes löſt ihre Seele und führt ſie in ein kurzes ſchauervolles Glück, wie als ob ſie wirklich dem Tage, der Täuſchung, ja dem Leben entronnen wären."

Bei dieſer Art der Stoffbehandlung, die gleichſam von Raum und Zeit losgelöſt, nur das rein und ewig Menſchliche ſchildert, wie zwei unglücklich Liebende ſich treu bis zum Tode lieben, lag es nahe, daß der Dichter alles wegließ, was an Vorgeſchichte, Zutat und Umweltſchilderung die Teilnahme von dem einen ſeeliſchen

Vorgange hätte ablenken können. In wahrhaft großartiger Einfachheit verläuft daher die Handlung, die eigentlich nur aus drei großen Szenen beſteht und jedesmal aufhört, wenn die Welt zu den zwei Liebenden hinzutritt. Chamberlain traf dafür die richtigen Worte: „Nur zwei Perſonen, Triſtan und Iſolde, ſtehen ganz im Vordergrunde; ſehr weit zurück, faſt ſchon ſymboliſierte Geſtalten von männlicher und weiblicher Treue, erblicken wir Kurwenal und Brangäne; höher als dieſe, aber noch weiter zurück, König Marke; kaum vom Waldesgrün oder vom fernen Meereshorizont ſich abhebend, den Hirten, den jungen Seemann und Melot . . . Nicht ein Wort fällt im Verlauf des ganzen Dramas, das nicht in unmittelbarer Beziehung zur Liebe ſtände."

Iſt ſo die Handlung ganz nach innen gelegt, ſo mußte naturgemäß die lyriſche Stimmung vorwiegen. Das Stoffliche und Gedankliche tritt ganz zurück. Das Liebesempfinden in all ſeinem Wechſel zwiſchen himmelhohem Jauchzen und Zum-Tode-betrübt-ſein findet ſeine Darſtellung bis in die geheimſten Regungen unbewußtahnungsvollen Lebens. Für eine ſolche an Schattierungen unendlich reiche Gefühlswelt iſt die Muſik allein der reinſte und vollkommenſte Ausdruck. Darum iſt das geſamte Drama, ſeine Handlung und ſeine Sprache allein aus dem Geiſte der Muſik geſtaltet. Bei der Sprache führt das gelegentlich zu Unſtimmigkeiten. Man hat manchmal den Gedanken, als habe der Tondichter, um die verpönten Wortwiederholungen der alten Oper zu vermeiden, zu neuen Worten gegriffen, die das darzuſtellende Gefühl eher abſchwächen oder übertreiben, anſtatt es klar auszuſprechen, die alſo etwa den Eindruck von Verlegenheitsworten machen, die mehr durch die ausmalende Muſik als durch den Sinn der Rede gefordert waren. Aber damit ſoll natürlich nicht geleugnet werden, daß auch die Sprache der Dichtung von eindrucksvoller Schönheit iſt. Was Goethe in der Braut von Korinth nur erzählt hat von dem Liebesüberfluß der beiden Liebenden, von ihren Klag- und Wonnelauten, ihres Liebeſtammelns Raſerei, das führt Wagner, freilich auf der anderen Grundlage einer tief tragiſchen, ſich nach Tod ſehnenden Liebe wirklich aus. Da geht ganz von ſelbſt der regelmäßige Vers in ein Stammeln abgeriſſener Sätze und Ausrufe über, alle über-

flüſſigen Zwiſchen- und Hilfsworte ſchwinden, und nur das Weſenhafte der Liebesrede bleibt. Es iſt ebenſo wohlfeil als ungerecht, über die überſchwängliche Sprache dieſer Dichtung zu ſpotten. Zum Leſen allein, und vollends zum Vorleſen iſt ſie nicht geſchrieben, ſondern ſie fordert, um völlig mit Schönheit und Wahrheit wirken zu können, unbedingt den Ton, aus dem heraus und um deſſentwillen ſie geſchaffen wurde. Wenn irgendwo, ſo darf man in dieſem Muſikdrama das Wort nicht von der Muſik trennen wollen. Nur in der vollen Mitwirkung der Muſik liegt das Geheimnis dieſer wahrhaft überwältigenden und in bis dahin ungeahnte Tiefen des Ausdrucks dringenden Darſtellung der Liebe.

„Dieſes Werk iſt mehr Muſik als alles, was ich zuvor gemacht habe," äußerte Wagner ſelbſt. Und ebenſo ſagte er: „An dieſes Werk erlaube ich die ſtrengſten, aus meinen theoretiſchen Behauptungen fließenden Anforderungen zu ſtellen: nicht weil ich es nach meinem Syſtem geformt hätte, denn alle Theorie war vollſtändig von mir vergeſſen; ſondern weil ich hier endlich mit der vollſten Freiheit und mit der gänzlichſten Rückſichtsloſigkeit gegen jedes theoretiſche Bedenken in einer Weiſe mich bewegte, daß ich während der Ausführung ſelbſt inne ward, wie ich mein Syſtem weit überflügelte."

Hier alſo das erſte Worttondrama im vollſten Sinne des Wortes. Zu den Reden der Dichtung geſellt ſich untrennbar vereint die Muſik als ein bewunderungswürdiges ſymphoniſches Gewebe, in dem alles flutendes Leben, nichts Gewordenes und Feſtgelegtes iſt. Die Motive — man zählt etwa dreißig — ſind nur Symbole des inneren Weſens der Stimmungen und Zuſammenhänge; ſie tauchen auf, entwickeln und verbinden ſich, trennen ſich wieder und verſchmelzen ſich aufs neue, wachſen und nehmen ab, umſchlingen ſich und tauchen unter, um in neuem Vereine aufzuwachen. Dabei iſt das Motiv der Liebesſehnſucht, mit dem die Handlung beginnt, das ſeeliſche Merkzeichen des ganzen Werks. Wie es durch die drei Aufzüge durchgeführt worden iſt, iſt zugleich die Sehnſucht in ihrer Stufenleiter vom „äußerſten Wonneverlangen" bis zur „allerentſchiedenſten Todesſehnſucht" nie überwältigender in Tönen ausgedrückt worden.

Auch hier fehlt es nicht völlig an geſchloſſenen Formen, wie ſie durch die Vorgänge der Handlung bedingt waren: wir hören das Lied des jungen Seemanns, den Spottgeſang Kurwenals, den Tagesruf Brangänes. Aber auch dieſe Einzelweiſen werden aus dem flutenden Tonſtrome des Ganzen wie von ſelbſt geboren und ſind in keiner Weiſe mehr herauszulöſen und als „Nummer" auf ſich ſelbſt zu ſtellen.

Wagner verlangte für das Orcheſter mit beſonderem Nachdruck eine vorzüglich gute und ſtarke Beſetzung der Streichinſtrumente. Im übrigen hat er ſich mit der Inſtrumentenzahl begnügt, die damals wohl als eine rauſchend-lärmvolle galt, heute aber nur noch als kleines Orcheſter bezeichnet wird. Die Holz- und Blechbläſer ſollen nach des Meiſters Angabe durchgängig zu je dreien einer Familie beſetzt werden: drei Flöten, drei Oboen uſw. Für den Hirtenreigen iſt ein engliſches Horn vonnöten. Auch eine Harfe wird gefordert.

* * *

Das Vorſpiel iſt im Aufbau ähnlich wie das zum „Lohengrin" angelegt. Es beginnt mit leiſen Klängen, die allmählich in wachſender Steigerung zur höchſten Stärke anſchwellen und dann wieder bis zum ſanften Verhallen abnehmen. Wagner ſelbſt beſchreibt es ſo: „Der Muſiker, der dieſes Thema — Sehnſucht, unſtillbares, ewig neu ſich gebärendes Verlangen, Schmachten und Dürſten — ſich für die Einleitung ſeines Liebesdramas wählte, konnte, da er hier ganz im eigenſten unbeſchränkten Elemente der Muſik ſich fühlte, nur dafür beſorgt ſein, wie er ſich beſchränkte, da Erſchöpfung des Themas unerſchöpflich iſt. So ließ er denn nur einmal, aber im lang gegliederten Zuge, das unerſättliche Verlangen anſchwellen, von dem ſchüchternen Bekenntnis der zarten Hingezogenheit an, durch zagendes Seufzen, Hoffen und Bangen, Klagen und Wünſchen, Wonnen und Qualen, bis zum mächtigſten Andrang, zur gewaltſamſten Mühe, den Durchbruch zu finden, der dem Herzen den Weg in das Meer unendlicher Liebeswonne eröffne! Umſonſt! Ohnmächtig ſinkt das Herz zurück, in Sehnſucht zu verſchmachten, in Sehnſucht ohn' Erreichen, da jedes Erreichen nur neues Sehnen keimen läßt, bis im letzten Ermatten dem

brechenden Blicke die Ahnung höchſter Wonne des Erlangens auf-dämmert: es iſt die Wonne des Sterbens, des Nichtmehrſeins, der letzten Erlöſung in jenes wundervolle Reich, von dem wir am fernſten abirren, wenn wir mit ſtürmiſcheſter Gewalt darin einzudringen uns mühen. Nennen wir es Tod? Oder iſt es die nächtige Wunderwelt, aus der ein Efeu und eine Rebe zu inniger Umſchlingung auf Triſtans und Iſoldens Grabe emporwuchſen, wie die Sage uns meldet?"

So iſt in dieſem ganzen, melodiſch die Motive wundervoll entwickelnden Vorſpiele der Inhalt des kommenden Dramas bereits angedeutet. Dabei iſt das Fragezeichen bezeichnend, mit dem Wagner ſelbſt dieſe Erklärung ſchließt. Es zeigt nämlich nicht weniger als das eine Bedeutungsvolle, daß der Dichter ſelbſt die Frage offen läßt, was es eigentlich mit der in der Tragödie ſoviel beſungenen Nacht für eine Bewandtnis hat, ob ſie lediglich auf Vernichtung und Scheiden hinweiſt, oder ob in ihr die Möglichkeit einer künftigen Vereinigung angedeutet werden ſoll. Auf dieſes letztere würde die Schlußbemerkung hinzielen, die an jene alte Kirche erinnert, in der noch heute der Efeu und die Rebe gezeigt werden, die dicht verſchlungen aus dem Grabe der beiden Liebenden emporſtreben. Auf die völlige Vernichtung aber weiſt ſo manches Wort mit Schopenhauerſchem Klang von der Verneinung des Lebens in dem von dem Paare gewollten Tode. Es iſt nicht ein Spiel mit Worten, das hier geübt wird, aber eine dichteriſche Unklarheit, die ſolchen Fragen gegenüber wohl am Platze erſcheint, und deren Vorhandenſein in all ſeinem ahnenden Schweben der Tragödie das Grauſige und Düſtere zu rauben imſtande iſt. Gerade dieſes Fragezeichen, in dem das Drama ausklingt, läßt Möglichkeiten der Hoffnung offen, die ſich mit verſöhnlichem Tone in das durch das furchtbare Verhängnis tief erſchütterte Herz des Zuhörers einzuſchmeicheln wiſſen.

Während der letzten Takte des Vorſpiels öffnet ſich der Vorhang. Die Szene zeigt das Verdeck von König Markes Schiff in voller Fahrt. Aus der Höhe, vom Maſte her, ertönt eines jungen Seemanns friſches Lied. Brangäne verkündet ihrer Herrin Iſolde die nahe Landung an Kornwalls grünem Strand. In grimmem

Zornesausbruch ergeht ſich die Braut, die heute noch an König Marke verkauft werden ſoll. Mit ſtummem Blick ſchaut ſie auf Triſtan, der gelaſſen am Steuer ſteht, und dumpf klingt es wie ein Wahrſpruch der ganzen Liebestragödie von ihren Lippen:

„Mir erkoren,
mir verloren,
hehr und heil,
kühn und feig —
Tod geweihtes Haupt!
Tod geweihtes Herz!“

Trotzig befiehlt ſie den heimlich geliebten Helden zu ſich, um an ihm Rache zu nehmen. Der getreue Kurwenal nimmt ſeinem Herrn die Antwort ab und verweigert den Gehorſam mit trotzig ſpottender Rede. Luſtig fällt das Schiffsvolk in den Kehrreim ein, der volkstümlich klingt wie der ganze Sang des treuen Dienſtmannes, aber auffallend deklamiert iſt, denn der Ton liegt auf Triſtán:

„Heil! Unſer Held Triſtan,
wie der Zins zahlen kann!“

Durch das folgende Zwiegeſpräch Iſoldens mit Brangäne erfahren wir die Vorgeſchichte der Handlung: Der Ire Morold war einſt nach der engliſchen Landſchaft Kornwall gezogen, um vom König Marke den an Irland ſchuldigen Tribut zu beſchaffen. Triſtan, der Neffe des Königs, hatte aber Morold zum Zweikampf herausgefordert und dann das Haupt des Beſiegten als höhnenden Zins Englands nach Irland geſchickt. Er ſelbſt war dabei im Streit verwundet worden. Da die Wunde nicht heilen wollte, fuhr er hinüber zu Iſolden, deren Heilkunſt als nie verſagend berühmt war, und ließ ſich — unwiſſend, daß ſie die Braut des erſchlagenen Morold war — unter dem Namen Tantris von ihr pflegen und heilen. Sie erkannte den Helden wohl an der Scharte ſeines Schwertes, war aber nicht imſtande, den rächenden Todesſtoß zu führen, da ſie vom Mitleid der Liebe mit dem ſiechen Manne gefeſſelt war. Als bald darauf Triſtan zum zweiten Male kam, um jetzt für ſeinen Oheim und König Iſoldens Hand zu begehren, iſt ſie ihm wohl gefolgt mit dem Gedanken, den Gehaßten und im Innern doch ſo heiß Geliebten nun dem Untergang zu weihen.

Er ſoll Sühne trinken und muß ſterben. Wohl bietet ihr Brangäne ſchmeichelnd aus der Truhe ihrer Mutter den mächtigen Liebeszaubertrank an, mit dem ſie ſich das Herz des Helden gewinnen könne, aber Iſolde wählt anſtatt ſeiner den Todestrank für Triſtan und auch für ſich.

Das Schiff naht ſich dem Lande. Noch einmal fordert Iſolde Triſtan vor ſich. Dieſes Mal erſcheint er. Auch er liebt Iſolde. Aber er verſchließt die Liebe in ſeiner Bruſt, um nicht untreu an ſeinem Könige zu werden, dem er die Braut zuführt. So hat er eine Begegnung bis zu dieſem Augenblick vermieden. Jetzt kommt er, um Iſolden ans Land zu geleiten. In flammender Leidenſchaft fordert ihn Iſolde auf, zur Sühne für die Schmach, die er ihr angetan hat, den Todestrank zu leeren. Er erkennt wohl durch ihre Racheſchwüre hindurch, daß auch ſie ihn liebt. Aber um ſo feſter beharrt er dabei, um ſeiner Ehre willen zu ſterben. So trinkt er ohne Zagen des „Vergeſſens güt'gen Trank", denn ſeine Liebe, die ihn vor der Welt mit Schande bedecken muß, erzeugt in ihm einzig das Sehnen nach dem Tode. Iſolde, nun ebenfalls der unausgeſprochenen Liebe Triſtans ſicher, entreißt ihm dann raſch die Schale und leert ſie bis zur Neige. Nun wiſſen ſie ſich beide zum nahen Sterben geweiht und warten in heiß-ſehnendem Verlangen nach der Vereinigung im Tode. In überſtrömender Liebesſeligkeit ſinkt Iſolde an die Bruſt des Helden, das Ende erwartend. Angeſichts des Sterbens iſt ihre Liebe offenbar geworden. Aber Brangäne hat in verhängnisvoller Treue den Todestrank mit dem Liebestrank vertauſcht. Verwirrt fahren die Liebenden aus ihrer ſeligen Umarmung auf und müſſen's zu ihrem wehvollſten Glücke erfahren, daß ſie wohl einander lieben, aber auch weiter leben müſſen. Ohnmächtig ſinkt Iſolde zuſammen. Schmerzvoll ruft Triſtan aus:

„O Wonne voller Tücke!
O Trug-geweihtes Glücke!"

Heilrufe verkünden, daß das Schiff feſtliegt und König Marke die Brücke betritt, um ſich die Braut zu holen. Der Vorhang ſchließt ſich ſchnell, noch ehe der Erwartete auf der Bühne erſcheint.

Ungeduldig-erregte Erwartung und ſehnſüchtige Liebeswonne

sprechen die Töne der Einleitung zum zweiten Aufzuge aus. Helle anmutige Sommernacht lagert über der Szene. Im Garten unter hohen Bäumen wartet Isolde auf das allmähliche Verstummen der Jagdhornfanfaren. Im Schweigen der Nacht rauscht nur der rieselnde Quell. Vergebens warnt Brangäne ihre Herrin vor der geplanten Zusammenkunft mit dem geliebten Helden, umsonst weist sie auf des Königs Freund Melot hin, von dem sie wahrgenommen hat, wie er mit lauerndem Blick das Herz Tristans ergründete und wie nun von ihm Verrat des Geheimnisses zu fürchten ist. Isolde weist jedes Bedenken zurück und verlöscht mit raschem Entschluß die Leuchte, deren Flamme Tristan fernhalten soll. In leidenschaftlicher Sehnsucht winkt sie dem Nahenden mit dem Tuche zu. Da stürzt Tristan herein; sie fliegt ihm mit einem Freudenschrei entgegen und an die Brust.

Damit beginnt die längste aller Liebesszenen, die je gedichtet, je gesungen worden ist und die des Hörers Seele immer wieder neu erschüttert, ja geradezu zerschmilzt, wenn er den in lauter Wohllaut getauchten Stufengang dieser Liebesworte, dieser Wonneklänge und Schmerzenstöne vernimmt. Wagner selbst schrieb darüber: „Mein größtes Meisterstück in der Kunst des feinsten allmählichen Übergangs ist gewiß die große Szene des zweiten Aktes von Tristan und Isolde. Der Anfang dieser Szene bietet das überströmendste Leben in seinen allerheftigsten Affekten — der Schluß das weihevollste, innigste Todesverlangen. Das sind die beiden Pfeiler: nun sehen Sie einmal, Kind, wie ich diese Pfeiler verbunden habe, wie sich das von einen zum andern hinüberleitet!“ Zwiegesang löst sich mit Wechselgesang ab. Eine Fülle weicher und inbrünstiger Melodik ist über das Ganze in unerschöpflichem Reichtume ausgegossen. Erst ist's ein Schwelgen höchster Seligkeit in der endlichen, einzigen Wiedervereinigung, dann ein finsteres Grollen mit dem feindlichen Tage, dem tückischen Tageslicht, das nur Not und Pein erweckt. Denn Tag war's, der aus Tristan log, als er nach Irland werbend gezogen war, Tag, der Isolde einst ihm entrückte. Die Nacht ist's darum, die sie begehren. Die Nacht wählte Isolde, als sie den Todestrank reichte, Nacht war's, als sie am Tor des Todes ihre Liebe erkannten und bekannten. So war der

Tag ihr Feind, die Nacht ihr Erlöſer. Sie haſſen das Leben und erſehnen den Tod. Im trügeriſchen Scheine der Welt, mit dem Verrat an den König und Gemahl im Herzen, wollen ſie nicht länger atmen. Nur der Tod kann ihnen Befreiung bringen. So ſehnen ſie ſich hin zur heiligen Nacht der Liebe und flehen in heißem Gebete jenen wunderbaren Zwiegeſang:

„O ſink hernieder, nimm mich auf
Nacht der Liebe, in deinem Schoß,
gib Vergeſſen, löſe von
daß ich lebe; der Welt mich los!“

Brangänes Tagruf verhallt ungehört. Erſt die Stimme Kurwenals „Rette dich, Triſtan!“ ruft die zum Tode Bereiten in des Lebens Wirklichkeit zurück. Marke, Melot und andere Männer ſind hereingeſtürzt. Iſolde lehnt ſich mit abgewandtem Antlitz ſchamerfüllt auf die Blumenbank. Triſtan verdeckt mit ſeinem Mantel die Geliebte, dann aber, wie der Morgen dämmert, ruft er dumpf und, von dem neuen Lichte angeekelt, nach langem Schweigen:

„Der öde Tag —
Zum letzten Mal!“

Schmerzbewegt, ohne Haß und Groll, voll Seelengröße redet König Marke herrliche Worte. Den unerforſchlich furchtbar tief geheimnisvollen Grund für des Freundes Verrat verſteht er zwar nicht. Auch Triſtan kann ihm darauf keine Antwort geben, aber tief gebeugt deutet er noch einmal die geliebte Frau auf das Wunderreich der Nacht, in das er einbrechen wolle, und ſtürzt ſich dann in Melots Schwert. Todwund ſinkt er in Kurwenals Arme.

Wehmütig düſter hebt das Vorſpiel des dritten Aufzuges an. Alles deutet auf bittre Not und herbe Leiden. Unſäglich traurig klingt die alte ernſte Weiſe des Hirten. Dann zeigt uns der geöffnete Vorhang den verwahrloſten Gartenhof von Triſtans Burg Kareol. Dorthin hat ihn der treue Kurwenal getragen. Nun liegt er unter der großen Linde und flucht dem Tage, der ihm, den Nachtgeweihten, noch einmal mit ſeinem Geleucht umfängt. Dem verzweifelten, vergebens mit dem Tode ringenden Helden teilt Kurwenal mit, er habe einen Boten nach der „beſten Ärztin“ ge-

ſandt. In einer Viſion ſieht er das Schiff, von ſanften Wogen geleitet, Iſolde an Bord. Wirklich erklingt da ein fröhlicher Hirtenreigen — es iſt, als wenn Jung Siegfried ſeine Weiſe ſingt — und ein Schiff naht. In furchtbarer Aufregung ſpringt Triſtan vom Lager auf, das Blut entſtrömt ſeiner Wunde, taumelnd ſtürzt er der herbeieilenden Iſolde entgegen, ſinkt in ihre Arme und, den letzten Blick ſelig auf ſie geheftet, leblos zu Boden. Mit wehen Schmerzensworten bricht Iſolde ohnmächtig über der Leiche zuſammen.

Aus der Tiefe hört man dumpfes Getümmel und Waffengeklirr. Ein zweites Schiff war gekommen. Marke und Melot nahen. In Wut und Haß verrammelt Kurwenal das Tor und ſtreckt den einſtürmenden Melot zu Boden. Da eilt Brangäne herbei: Kurwenal wird zurückgetrieben und ſinkt zu des toten Helden Füßen tot nieder, nachdem ihm die letzten rührenden Worte der Treue entſtrömt ſind:

„Triſtan! Trauter!
Schilt mich nicht,
daß der Treue auch mit kommt!“

Marke, von Brangäne über den grauſen Zuſammenhang der Dinge aufgeklärt, war gekommen, um ſeinem Weibe zu entſagen und ſie mit Triſtan zu vermählen. Er kommt zu ſpät. Teilnahmlos vor ſich hinblickend, den Blick auf Triſtan geheftet, löſen ſich Iſoldens Lippen zu dem ergreifenden Schlußgeſange, der nach Schmerz und Jubelrauſchen unter zarten Harfenklängen geheimnisvoll erſtirbt. Der Liebestod hat ſie vom lügneriſchen Tag erlöſt und auf ſanften Fittichen in die unendlichen Fernen der heiß erſehnten ewigen Nacht getragen. Die Leichen der nun im Tode Vereinigten ſegnet König Marke.

* * *

Das Hoftheater in Karlsruhe hatte trotz guter urſprünglicher Abſicht die Aufführung des „Triſtan“ unterlaſſen; man fand dort nicht den Mut, die ungewohnte Rieſenleiſtung auf ſich zu nehmen. In Wien hatten viele mühſame Proben ſtattgefunden, und dann hatte man doch das Werk als unaufführbar beiſeite gelegt. So

hatte ſich ein ganzer Sagenkreis um dieſe geheimnisvolle Schöpfung gewoben: kein Menſch vermöge dieſe Tonſprache zu verſtehen, keine Sänger können dieſe Weiſen ſingen, kein Orcheſter dieſe unerhörten Klangfolgen ſpielen.

Es war für Wagner zur Ehrenſache geworden, das Drama auf die Bühne zu bringen, ganz abgeſehen davon, daß ſein Herz mit allen Faſern danach drängte, dieſes Kind ſeiner Schmerzen aufgeführt zu ſehen. Ludwig II. handelte darum ganz im Sinne des Meiſters, als er für den Frühling 1865 die Aufführung des Werkes befahl. Die Proben, für die das Reſidenztheater zur Verfügung geſtellt worden war, begannen mit all der mühſeligen Kleinarbeit, die das Einſtudieren dieſer ſchwierigen Wunderſchöpfung erforderte. Wagner hat auf dieſe Arbeitszeit mit beſonders dankbarer Freude zurückgeblickt. „Ich hatte eine kurze Zeit, in welcher ich wirklich zu träumen glaubte: es war die Zeit der Proben des Triſtan. Zum erſtenmal in meinem Leben war ich hier mit meiner ganzen vollen Kunſt wie auf einem Pfühl der Liebe gebettet. So mußte es einmal ſein! Edel, groß und frei und reich die Anlage der ganzen Kunſtwerkſtatt: ein wunderbar, vom Himmel mir beſchiedenes Künſtlerpaar, innig vertraut und liebevollſt ergeben, begabt zum Erſtaunen. Wie ein Zaubertraum wuchs das Werk zur ungeahnten Wirklichkeit.“ Die zwei Künſtler waren das Schnorrſche Ehepaar. Ludwig Schnorr von Karolsfeld war damals in Dresden angeſtellt. Er war der Sohn des dortigen um ſeiner Bibel in Bildern weitberühmten Malers und Galeriedirektors, ein Mann von feinſter Bildung und größter dramatiſcher Geſtaltungskraft. Er wußte ſich ſo in die Rolle des Triſtan hineinzuverſenken, daß er den treuen Helden nicht nur ſpielte, ſondern daß er ſelbſt in jedem Ton, in jeder Gebärde der Held war. Nie wieder iſt wohl eine Wagnerſche Geſtalt ſo unvergleichlich verkörpert worden wie durch ihn in jenen Tagen. Weniger genial aber tüchtig war die Leiſtung ſeiner um zehn Jahre älteren Frau als Iſolde. Den Kurwenal ſang der alte Dresdner Freund Anton Mitterwurzer, der einſt vor zwanzig Jahren den erſten Wolfram von Eſchenbach geſungen hatte.

Über der Aufführung des „Triſtan“ ſchwebte inſofern doch anfangs ein ungünſtiger Stern, als ſie nach der vor dem König

und einer erlesenen Zuhörerschar stattgehabten Generalprobe wegen eines Unwohlseins der Frau Schnorr um mehrere Wochen verschoben werden mußte, da doch München voll von Zugereisten war, die das neue Werk sehen wollten. Schließlich aber ward am 10. Juni 1865 die erste Vorstellung zu einem großartigen Triumphtage für Wagner, der von der Intendantenloge aus die Wiedergabe seiner Schöpfung genoß, während Bülow den Taktstock schwang. Auch die drei in rascher Folge vorgenommenen Wiederholungen verliefen unter dem stürmischen Beifallsjubel desselben Münchner Publikums, das zu gleicher Zeit den Schöpfer dieses Werkes von der Seite des königlichen Freundes wegzudrängen suchte. Und dieser königliche Freund hat gerade diese Siegestage mit innerlichster Befriedigung heraufgeführt und durchlebt!

Wagner verabschiedete sich von dem teuren Sängerhelden mit viel froher Hoffnung für ein kommendes weiteres Zusammenwirken. Wenige Tage darauf erreichte ihn die Nachricht von dem plötzlichen Tode des Sängers. Er eilte nach Dresden; aber die herrschende Sommerhitze hatte eine rasche Beisetzung des Verstorbenen geboten erscheinen lassen. Tausende von Sängern waren just zum großen deutschen Sängerfeste in der Elbestadt versammelt, als der Meister durch die festlich geschmückten Straßen fuhr. Ja — meinte er — der Sänger ist eben gestorben, und fuhr sofort nach München zurück. In seinen „Erinnerungen an Ludwig Schnorr" hat er dem Sängerfreunde ein köstliches Denkmal gesetzt.

„Tristan und Isolde" ist das Werk gewesen, das sich am langsamsten eingebürgert hat. Es galt für gar zu lang und schwer. In München wurde es zurückgelegt, als Wagner die Stadt verlassen und Bülow seine Dirigententätigkeit eingestellt hatte. Weimar gebührt auch hier der Ruhm, mit seinen bescheidenen Kräften den großen Wurf gewagt zu haben. In Berlin kam es erst 1876 zur ersten Aufführung, zu der der Meister selbst noch mit fördernder Tatkraft erschienen war. Erst in Bayreuths wohlabgestimmter Gesamtkunst haben wir ganz erfahren, mit wie gewaltiger Wucht dieses Drama auf der Bühne zu wirken vermag.

XII. Die Meiſterſinger.

Der Gedanke zu den „Meiſterſingern“ war in Wagner zuerſt aufgetaucht, als er im Sommer 1845 zur Erholung in Marienbad weilte. Damals hatte ſich gerade ſeiner Seele in leidenſchaftlichſtem Kampfe der „Tannhäuſer“ mit all der tiefen Tragik abgerungen, und der Meiſter fühlte, wie in ihm mit natürlichem Gegenſchlage eine freiere Stimmung Platz griff, in der ſich wohl leichte und fröhliche Stoffe bilden konnten. Das entſprach ja auch ganz der im Grunde heitern, ja luſtigen und ausgelaſſenen Gemütsart, mit der Wagner unverwandt durch das Leben ſchritt, wenn ſie auch in ſeinen Werken ſich künſtleriſch nur ſelten offenbart. Zudem ließen wohlgeſinnte Freunde nicht davon ab, ihm zu raten, eine komiſche Oper zu ſchreiben, die ihm weit leichter den Zutritt zu den deutſchen Theatern und die Anerkennung ſeiner Zeitgenoſſen verſchaffen würde, als das ſeine ſchweren tragiſchen Werke zu tun imſtande wären.

Wie einſt bei den Athenern ein heiteres Satyrſpiel auf den wuchtigen Ernſt der Tragödie zu folgen pflegte, ſo ſollte nun dem tragiſchen Sängerkriege auf der Wartburg ein froher Sängerwettſtreit in Nürnberg folgen. In beiden Werken bildet den Mittelpunkt ein Wettkampf um den Preis der Hand eines Mädchens: nur daß, was dort mit düſterer Schwermut geſtaltet worden war, hier eine fröhliche Darſtellungsweiſe finden ſollte.

Dabei faßte Wagner nach ſeinem eigenen Geſtändnis in dieſem erſten Entwurfe Hans Sachs als die letzte Erſcheinung des künſtleriſch produktiven Volksgeiſtes auf und ſtellte ihn mit dieſer Geltung der meiſterſingerlichen Spießbürgerſchaft entgegen, deren durchaus drolligem, tabulatur-poetiſchem Pedantismus er in der Perſon des Merkers einen ganz perſönlichen Ausdruck gab. Dieſen Merker, der als ein von der Singerzunft beſtellter Aufpaſſer den Vortragenden zu kritiſieren hatte, war ja dem Meiſter ſelbſt allerwegen in der

zünftigen Musikkritik begegnet; nach deren Meinung hatte er ja schon längst „versungen". Im übrigen verläuft die Fabel des Entwurfs nach ihrem äußeren dramatischen Gang fast genau so wie das später ausgeführte Werk, dessen Schlußreim von der heiligen deutschen Kunst sogar hier schon feste Gestalt gewonnen hat.

Will man den Spuren nachgehen, die auf die dichterische Erfindung der Meistersinger mitbestimmenden Einfluß gehabt haben, so wird man zunächst auf E. T. A. Hoffmanns Novelle „Meister Martin und seine Gesellen" geführt. Dann war es ein 1827 erschienenes Drama von Deinhardstein, „Hans Sachs", das nicht ohne Einwirkung auf die poetische Empfängnis in Wagners Seele geblieben ist, und zwar weniger vielleicht in seiner Urgestalt, als vielmehr in der von Reger besorgten Opernbearbeitung, die Lortzing im Jahre 1840 mit dem Titel „Hans Sachs oder die Meistersinger" komponiert hatte, und der ein freundliches aber nur flüchtiges Schicksal auf den deutschen Bühnen bereitet worden war. Eine Reihe von Vorgängen, Personen und Motiven aus dieser Oper haben zweifellos Wagner vorgeschwebt, als er selbst sein Werk in Angriff nahm. So finden wir hier nicht nur den Goldschmied und den Lehrburschen, sondern auch den Sängerwettkampf und ein entwendetes Preislied, mit dem sich Hans Sachs' Nebenbuhler, Eoban Hesse, beim Wettsingen lächerlich macht. Übrigens läßt sich auch mit gutem Grunde behaupten, daß noch eine andere Lortzingsche Oper „Der Waffenschmied" mit ihren Personen auf Wagner eingewirkt haben muß; wie man denn in seinem Drama auch bestimmte Nachklänge von Goethes prächtigem Gedichte „Hans Sachsens poetische Sendung" aufspüren kann.

Es ist in jenen Tagen beim ersten Entwurfe geblieben. Bald genug wurde des Tondichters Seele von der tragisch sehnsüchtigen Gestalt Lohengrins unausweichlich in Fesseln geschlagen, und zudem war die weltschmerzliche und bittere Ironie, mit der der Meister damals noch auf den Erfolg seines Schaffens sah, einer wirklich künstlerischen Gestaltung des Nürnberger Sängerkriegs nicht günstig. Erst als diese scharfe, ätzende Stimmung sich zu wirklichem Humor durchgerungen hatte und so die etwas gezwungene Lustigkeit der früheren Jahre einer männlich-reifen, abgeklärten Heiterkeit ge-

wichen war, konnte Wagner von neuem daran denken, den alten Stoff im Sinne ſeiner eigenen Kunſt wahrhaft zu bewältigen. Aber bis es ſoweit gekommen und der goldene Humor im Wirrwarr des Lebens errungen worden war, hatte es noch vieler peinvoller Kämpfe und Enttäuſchungen bedurft. Es mußte die grauſig-düſtere Triſtanzeit durchlitten werden, ehe es für die ſonnigen Meiſterſinger Licht und Luft in des Meiſters Seele ward. Triſtan zeigt noch das volle bittere Ringen mit Leid und Sehnſucht. In dem Hans Sachs offenbart der Meiſter den gewonnenen Sieg, das Unvermeidliche wird mit der gelaſſenen Würde einer überwindenden Seele getragen; der tiefe Schmerz hat ſich in das Innerſte verſchloſſen und vermag kaum noch die Oberfläche der Herzensäußerungen zu kräuſeln. Hier herrſcht der ſtille, mühſam errungene Friede des ergebungsvollen Verzichts. Nach außen glänzt alles in goldenem Schein; nur im tiefſten Innern wühlt — Anderer Augen verborgen — heimlich der nagende Schmerz.

Dieſes unmittelbare Aufeinanderfolgen der dunkeln Triſtantage mit den leuchtenden Meiſterſingerzeiten hat manchen als unnatürlich befremdet. Mit Unrecht. Denn gerade dieſe Auslöſung der angſtvollen Seelenſpannung iſt eines großen und deutſchen Mannes würdig. Und Nietzſche hat ein treffendes Wort gefunden, als er darüber ſagte: „Wer ſich über die Nachbarſchaft des Triſtan und der Meiſterſinger befremdet fühlen kann, hat das Leben und Weſen aller wahrhaft großen Deutſchen in einem wichtigen Punkte nicht verſtanden: er weiß nicht, auf welchem Grunde allein jene eigentlich und einzig deutſche Heiterkeit Luthers, Beethovens und Wagners erwachſen kann, die von andern Völkern gar nicht verſtanden werden wird und den jetzigen Deutſchen ſelber abhanden gekommen zu ſein ſcheint — jene goldhelle, durchgegorene Miſchung von Einfalt, Tiefblick der Liebe, betrachtenden Sinn und Schalkhaftigkeit, wie ſie Wagner als köſtlichen Trank allen denen eingeſchenkt hat, welche tief am Leben gelitten haben und ſich ihm gleichſam mit dem Lächeln der Geneſenden wieder zuwenden.“

Sechzehn Jahre waren ſeit dem erſten Entwurfe verfloſſen. „Lohengrin“, „Triſtan“, „Rheingold“ und „Siegfried“ waren inzwiſchen vollendet worden. Die Handſchrift der Marienbader Dich-

tung war in die Hände Mathilde Wesendonks übergegangen. Ist sie es gewesen, die dem Freunde riet, den alten Stoff wieder in Angriff zu nehmen? War er es selber, der die Zeit der Reife für gekommen hielt, um die Dichtung längst vergangener Tage aus ihrem Schlummer wieder zu erwecken? Wir wissen es nicht. Jedenfalls erbat sich Wagner im November 1861 von Paris aus die Skizze von der Züricher Freundin zurück, und am Weihnachtsfeste war sie in seinen Händen. Er war im Sommer zuvor in Nürnberg gewesen. Da waren lang vergessene Bilder und Klänge in seiner Erinnerung wieder aufgetaucht, jetzt klang's ihm nach wie eine Ouvertüre zu den „Meistersingern von Nürnberg". Und das neue Schaffen begann.

Mit glühendem Eifer ging der Dichter ans Werk, um in der französischen Hauptstadt das deutscheste aller seiner Werke zu vollenden. Er hatte einen Verleger in der Gestalt des Herrn Schott in Mainz gefunden. Vorschüsse von dort waren ihm schon gezahlt worden. So brannte die Arbeit ihm auf den Nägeln. „Mit dem 1. Oktober 1862 muß die Oper an alle deutsche Theater versandt und hoffentlich v o r Dezember auf allen aufgeführt sein", schrieb er damals mit einer Zuversicht, die freilich ebenso auf einer Selbsttäuschung über das Maß seiner Arbeitskraft, wie auf einem Verkennen der deutschen Theaterzustände beruhte. Zunächst ging es mit fliegender Hast an die Ausführung der Dichtung, die ihm solange in Kopf und Herzen geruht und dabei ihre volle Reife gefunden hatte. An Malwida von Meysenbug richtete er die Zeilen: „Die vier Wochen Arbeit in Paris waren meine glücklichsten. Ich konnte den Zauber aber nur erhalten, wenn ich nicht rechts und links blickte; schließlich sah ich keine Menschen mehr, sondern nur Garçons und Concierges. Das Gedicht hat mir ungeheure Freude gemacht; ich glaub', 's ist mein genialstes Produkt!"

Natürlich war letztlich der zwingende Zauber nicht das Mainzer Gold oder die Sucht nach Erfolg, sondern im tiefsten Grunde der innere Drang, sich von der Seele zu schreiben, was bang und froh zugleich auf ihr lastete, und die eigenen Erfahrungen in Worte und Töne zu kleiden. Der Briefwechsel mit Mathilde Wesendonk aus jenen Zeiten spricht deutlich genug über diesen künstlerischen Her-

zenszwang, und es iſt tief ergreifend, zu ſehen, wie im Fortſchreiten der Arbeiten der alte bittere Liebesſchmerz ſich immer mehr zur ſanften verzichtenden Wehmut verklärt, und wie ſchließlich in des Meiſters Seele jener Humor zur Herrſchaft gelangt, der von freier, ſonniger Höhe aus mit milder lächelnder Ruhe auf den Wahn der Welt herabblickt.

Nur einige Briefſtellen ſollen davon Zeugnis geben, wie unmittelbar auch mit dieſem Werke Mathilde Weſendonk verbunden iſt. Wagner ſchreibt an ſie: „Jetzt arbeite ich mit wunderbarer Haſt den Plan ſchnell aus; es wurde mir ganz wohl, dabei zu bemerken, wie klar mein Gedächtnis geblieben iſt, wie willig und ergiebig meine Phantaſie im Erfinden war“ . . . „Der alte Entwurf bot wenig, oder gar nichts. Ja, dazu muß man im Paradies geweſen ſein, um endlich zu wiſſen, was in ſo etwas ſteckt“ . . . „Manchmal konnte ich vor Lachen, manchmal vor Weinen nicht weiterarbeiten“ . . . „Die Welt kann mir nur hell erſcheinen, denn ich blicke nun nicht mehr *in* die Nacht, ſondern *aus* der Nacht.“ Er erzählt, wie ihm das Werk ungeahnte Seligkeit bereite, da er alles und jedes Gut des Lebens verloren und nichts mehr zu hoffen habe. „Jetzt verſtehe ich die Seligkeit, die wir wirklich nicht erſt zu erhoffen haben, ſondern deren wir Herr ſind.“ Die Freundin aber erwidert die wahren Worte: „Faſt niemals, ſo will's mir ſcheinen, ſprudelte der Quell Ihrer Dichtung reicher und urſprünglicher, als diesmal. Auch iſt es eine Art Gerechtigkeit gegen ſich ſelbſt, dem tiefen, unverwüſtlichen Humor, einer ſo bedeutenden Ingredienz Ihres Charakters, einmal ſeine überwiegend entſprechende Deutung zu geben.“

Am 25. Januar 1862 erhielt Mathilde Weſendonk die vollendete Dichtung als ihr Eigentum, das der Meiſter, wie er ſagt, ihr nur wieder zugeſtellt habe.

Am 5. Februar las Wagner bei Schott in Mainz das Werk einer kleinen erleſenen Geſellſchaft vor, zu der auch der treue Peter Cornelius allen hindernden Waſſerfluten und Zugverſpätungen zum Trotz aus Wien herbeigeeilt war. Ein Augenzeuge ſchildert uns ausführlich dieſe Vorleſung, von der er meint, daß ſie ſicherlich keiner der Anweſenheit während ſeines Lebens vergeſſen werde.

„Die Modulationsfähigkeit seiner Stimme war so groß, daß er bald nicht mehr nötig hatte, die Namen der handelnden Personen einzeln zu nennen; jeder wußte gleich: das ist jetzt Eva, Stolzing, Sachs oder Pogner, die da reden, und gar erst bei David und Beckmesser war in seinem Stimmklang jede Verwechslung mit den anderen absolut ausgeschlossen. Selbst in dem lebhaften Durcheinandergerede der Meistersinger hob sich jeder von dem andern so deutlich ab, daß man schon ein förmliches Ensemble zu hören glaubte, das die Zuhörer mit fortriß und sie zu stürmischen Kundgebungen veranlaßte ... Jedem der Anwesenden war es am Schlusse dieser unvergeßlichen Reproduktion klar, daß er an der Wiege eines mächtigen, epochemachenden Kunstwerks gestanden."

Demselben begeisterten Kunstjünger verdanken wir auch die Schilderung einer anderen Vorlesung der Dichtung, die auf den von höchsten künstlerischen Gedanken erfüllten leicht erregten Meister ein eben so helles Streiflicht wirft, wie auf die hausbackene, nur auf den Erfolg und das Publikum achtende Seele seiner Frau Minna, die ihn in jenen Tagen in Biebrich aufgesucht hatte. Der an sich ganz unbedeutende Vorgang ist für beide Teile zu bezeichnend, als daß er hier übergangen werden könnte. Spricht er doch deutlicher aus, wie lange Darlegungen, daß die Jugendgefährtin wirklich nicht imstande gewesen ist, dem hohen Gedankenfluge ihres Mannes zu folgen, und daß bei dieser Verständnislosigkeit das Zusammenleben wirklich zu einer unsäglichen Qual hatte werden müssen. Also: Minna war nach Biebrich gekommen. Der Tag war vorüber, der Abend brach herein und Wagner wollte seine Frau mit dem neuesten Werk bekannt machen. „Mit Behagen schlüpfte Wagner in einen seiner berühmten Samtschlafröcke und zog ein dazu passendes Barett über den Kopf, worauf die Vorlesung begann. Der erste Akt verlief ohne Unfall, obwohl Frau Minna hier und da einige Fragen einwarf, die ihn zu eigentlich überflüssigen Erörterungen nötigten. Vor Beginn des zweiten gab er eine Beschreibung der erforderlichen Dekoration: ‚rechts der Schusterladen des Hans Sachs, links das Haus Pogners, und nach dem Hintergrunde läuft eine etwas eingebogene Straße' — ‚Und hier sitzt das Publikum', schaltete Frau Minna ein, während

ein von ihr gedrehtes Brotkügelchen über Wagners Manuskript rollte — die Vorlesung war aus."

Am 7. März las Wagner sein Gedicht den großherzoglichen Herrschaften in Karlsruhe vor, die davon höchst begeistert waren.

Im Frühjahr begann der Meister die Vertonung des Werks. Im Spätsommer erschien bei Schott das Textbuch. Dem raschen Fortgang der Arbeit setzten sich die bekannten Hindernisse entgegen. Zunächst wurde sie in Biebrich rasch gefördert. Mit ganzer Seele war Wagner bei seiner Schöpfung, und Wendelin Weißheimer weiß ein paar hübsche Züge über diese furchtbar erregte Schaffenskraft zu erzählen. So sei er von Mainz aus einmal nach Biebrich bestellt worden, habe aber, obwohl er pünktlich angekommen sei, lange vergeblich an des Meisters Tür geklopft. Endlich habe dieser geöffnet, mit gänzlich veränderten, fast verstörten Gesichtszügen gerufen: „Ich bin mitten drin", und sei ins Schlafzimmer gelaufen, wo er sich so lange verbarg, bis er vollkommen ruhig war. Das andere Mal habe dem Ankommenden Wagner schon vom Balkon aus voll Ekstase zugerufen: „Stören Sie mich jetzt nicht — ich bin in Brunst."

In Biebrich fand das Werk die ersehnte Vollendung nicht. Auch in Penzing, wo der Meister unter den unsäglichsten Wirren und Nöten an diesem heitersten seiner Dramen arbeitete, ward es nicht fertig. Erst in München konnte es wieder vorgenommen werden. Und wieder wie vor fünf Jahren wirkte der Meister mit fliegender Hast daran. Tag und Nacht war er daran tätig. Mitten in einer Januarnacht schuf er das mächtige prophetische Schlußwort des Schusterdichters. Endlich in Triebschen am 22. Oktober 1867 war die Partitur beendet. Und so lagen zwischen Anfang und Ende dieses deutschen Wunderwerkes volle zweiundzwanzig Jahre.

Es ist selbstverständlich, daß die äußeren und mehr noch die innern Erlebnisse dieses Zeitraums befruchtend und bereichernd auf die Gestaltung des Dramas wirken mußten. Zunächst wandelte sich, wie schon erwähnt wurde, die ursprünglich geplante bittere Ironie in die erhabene, schmerzerlösende Heiterkeit und den sonnigen weltbesiegenden, nicht mehr verneinenden Humor. Dadurch wurde der Grundgedanke vom Kampfe des urwüchsigen freien Kunstgenius mit dem philisterhaften Formelkram einer untergehenden Welt gleich-

sam den zeitlichen Schranken enthoben und zum allgemein menschlichen Streit des besitzenden Alten mit dem neuaufstrebenden Jungen verklärt. Wer Wagners Lebensschicksale nicht kennte, würde doch aus dieser Dichtung, die so recht seine eigensten Erfahrungen darstellt, wahrlich nicht entnehmen, wie furchtbar ernst nicht nur sein Kampf mit dem Herkommen gewesen ist, sondern wie vergiftet auch die Waffen waren, mit denen man gegen ihn zu Felde zog. So voller Nachsicht, Heiterkeit und Liebe konnte ein solches persönliches Streiten nur darstellen, wer selbst in hoher Geistesreife hoch über dem gemeinen Staubwirbel der Alltäglichkeit stand.

Dazu kam noch ein anderes. Im ursprünglichen Plane hatte Walters und Evas junge Liebe im eigentlichen Mittelpunkt der Handlung gestanden. Jetzt trat Hans Sachs mächtig und sieghaft in den Vordergrund. Und zwar nicht lediglich als der geistig seine Genossen weit überragende und die verschlungenen Fäden menschlichen Wahns sorglich und klug entwirrende Mann, sondern als der Held, der die höchste Probe bestanden und sich selbst überwunden hatte. Es entsprach ja einer geschichtlichen Tatsache, wenn Hans Sachs mit einem jungen Mädchen, das er liebt, in Verbindung gesetzt wurde; denn der Nürnberger Meister hatte noch als 67jähriger Greis ein junges Weib, Barbara Harscher, in sein verwitwetes Haus geführt. Und auch der leise Anklang an das traurige Lied von Tristan und Isolde, der im dritten Aufzug ahnungsvoll angeschlagen wird, erinnerte daran, daß der liebenswürdige Schusterpoet im Jahre 1553 ein Tragödie „Tristant mit Ysalden" gedichtet hatte. Aber im Grunde ist's doch längst nicht dieser historische Hans Sachs, sondern der Meister Richard Wagner selbst, der sein Bekenntnis von Liebe und Entsagung, seine bittere Tristanerfahrung hier niedergelegt hat. Dadurch aber geschah es, daß nunmehr der eigentliche Mittelpunkt der Handlung Hans Sachsens Liebe zu Eva und seine Entsagung wurde, und daß das eigentliche Drama der „Meistersinger" nicht in all den bunten Vorgängen der Szene, sondern in der Seele des herrlichen Mannes abspielt. Freilich muß sich liebend in das Werk versenken, wer das in all seiner Tiefe sehen und verstehen will. Denn mit Worten verrät Hans Sachs kaum, was in seinem Herzen vorgeht. Nur einmal, in jenem

wunderbar schönen Quintett des dritten Aufzugs singt er leise vor sich hin und offenbart damit sein Innerstes:

„Vor dem Kinde lieblich hehr,
mocht' ich gern wohl singen;
doch des Herzens süß Beschwer
galt es zu bezwingen.
's war ein schöner Abendtraum:
dran zu deuten wag' ich kaum."

Andere Worte gleichen Inhalts hören wir sonst von dem Meister nicht. Aber wohl verraten die Töne, was mit Lust und Schmerz durch seine Sinne zieht. Von jenem ersten Auftauchen der traurigen Entsagungsweise im Schusterliede an bis zu der Ausgestaltung dieser düstern Töne zur Siegeszuversicht in der Einleitung zum dritten Aufzuge, und sonst noch immer klingt und singt es von Hans Sachsens Liebe und Verzicht. Aber nach außen läßt es der Meister eben nicht merken. Nach außen zeigt er sich immer liebreich, immer heiter, immer treu. Das kann er um des goldenen Humors willen, der seiner Seele tiefsten Urgrund bildet und der ihm die große Kraft verleiht, teilnehmend und überlegen zugleich auf das wahnvolle Treiben der Welt herabzuschauen. So — nicht nur die Worte und Handlungen, sondern in ihrem Verein die hehrsten Klänge bilden zusammen in diesem Hans Sachs eine Menschengestalt, wie sie so deutsch und groß, so treu und gut, so männlich und zart kaum je noch einmal in einem vaterländischen Drama gestaltet worden ist. Und wir müssen wirklich schon zu den höchsten Höhen unseres Schrifttums, zu einem Götz und einem Faust hinaufschauen, um erdichtete Persönlichkeiten zu finden, die gleich herrlich ersonnen wurden, wie dieser Nürnberger Meistersinger Wagners.

Auf Goethes Götz und Faust weist uns auch die Umwelt hin, in die der Tondichter seinen Helden hineingestellt hat. Denn auch nur dort ist das deutsche Bürgertum bei seinem Treiben und Leben mit gleicher Vollendung und Verklärung gezeichnet wie hier. Es ist wirklich ein klassisches Kulturbild deutscher Art, das mit seiner beweglichen Farbenpracht, mit Kirchgang und Festwiese, mit Streit und Heiterkeit, mit Kunstübung und Liebesglück den Rahmen zu

der tief innerlichen seelischen Handlung bietet. Treuer und lebensvoller ist altdeutsche Bürgerherrlichkeit nicht wieder dargestellt worden, wie hier am Johannisfeste des lieben Nürnberg. All die Meister und Gesellen, die Lehrbuben und Mädchen sind — wir spüren's beim Lesen schon, erfahren's aber beglückt mit voller Kraft erst bei jeder guten Aufführung dieses deutschesten aller Dramen — Fleisch von unserm Fleisch, Geist von unserm Geist. Voran natürlich die Meistersinger, über deren brav-behäbiges Kunsttreiben Wagner so fleißige Studien getrieben hat, daß seine Schilderung dieses Zunftwesens in der Verquickung von ehrlichem Kunststreben mit handwerksmäßiger Nüchternheit den Eindruck vollendeter Echtheit hervorruft. Diese biedern ehrsamen Köpfe, denen schließlich die Kunst nur in den alten guten Regeln beschlossen ist und die ängstlich die Silben zählen und die Noten messen, können's freilich nicht begreifen, wenn in ihre Mitte der jugendliche Genius tritt, der von alten Satzungen frei nur den schöpferischen Geist walten lassen will. Ihn stellt Walter von Stolzing vor, der jugendfrohe ritterliche Brausekopf, der im Gefühl des eigenen sieghaften Könnens dann freilich die alten Meister fast verachten möchte, so daß der weise besonnene Sachs einen schweren Stand hat, als er dem feurigen Jüngling das Recht der Alten dartun will. Und wie ist gerade das ein so liebenswürdiger und großer Zug Wagners, daß er sein Werk nicht in ein Schmähen auf Altes, Verrottetes, sondern in einen Preisgesang auf die alten Meister ausklingen läßt! Walter zur Seite Eva, die rechte deutsche Bürgerstochter mit all ihrer Sinnigkeit, ihrer Schalkheit, ihrer schnippischen Schläue. Wie hat's der Dichter so köstlich verstanden, das Erblühen des naiven Kindes zur liebenden Jungfrau zu schildern. Ihr Vater, Veit Pogner, der würdige Goldschmied und behäbige Bürger der freien Reichsstadt mit vornehmen Sinne und einiger gutmütiger Prahlerei. Kothner und die anderen Meister etwas spießbürgerlich und kleinlich, aber in ihrem selbstgewichtigen Ernste doch auch von ehrenfester Tüchtigkeit. Dazu der lebhafte Stadtschreiber Beckmesser, dummdreist, verschmitzt, selbstgefällig, gelegentlich auch boshaft; aber im Grunde nicht so schlecht und gemein, als man ihn oft dargestellt sieht. Eine Art Zerrbild ist es wohl, und vielleicht hat sich Wagner hier am

wenigſten von karikierender Übertreibung frei gehalten, da er in dieſe Figur all ſeinen Verdruß und Ärger über die hämiſche, giftige Merkertätigkeit ſeiner zeitgenöſſiſchen Kritik mit hineingelegt hat; auch iſt der Meiſter hier ſeiner Neigung für Draſtiſches und Burleskes und für ſpieleriſche Wortwitze ein wenig weit nachgegangen: aber eine durch und durch lebenswahre Geſtalt iſt dieſer Beckmeſſer doch. Und es iſt unrecht, wenn ihn unſere Sänger durch Übertreibung in Spiel und Vortrag ſo ins Lächerliche ziehen, wie ſie es vielfach lieben. Wer den verſtorbenen Friedrichs in Bayreuth dieſe Rolle hat ſpielen ſehen, empfand es geradezu mit Hochgenuß, wie dieſer gallige Stadtſchreiber eigentlich voll innerſter Lebendigkeit iſt. Das Liebesverhältnis zwiſchen dem Lehrbuben David und der angejahrten Magdalene iſt trotz des Altersunterſchiedes durchaus begreiflich, ja ſogar fein dem Leben abgelauſcht; es iſt im Grunde keine feſte Neigung, ſondern mehr ein „Miteinandergehen", wodurch der Burſche die Vorteile ſorglicher Verpflegung und das alte Fräulein die Freuden des Verehrtſeins zu genießen bekommt.

Die Dichtung iſt in Knittelverſen zu acht oder zehn Silben mit Endreimen abgefaßt. Dabei iſt gerade auch der ſprachliche Ausdruck meiſterhaft getroffen. Leichte Anlehnungen an Hans Sachs' Sprache und allerlei altertümliche und mundartliche Anklänge geben den Verſen einen beſonderen Reiz, ſo daß wirklich ſchon das Dichtwerk allein ein Drama von höchſtem poetiſchen Werte darſtellt.

Aber natürlich iſt auch dieſes Werk aus dem Geiſte der Muſik herausgeſchaffen und nur mit der umſchlingenden und erklärenden Tonſprache völlig zu verſtehen. Schier unerſchöpflich ſprudelt in ihm der melodiſche Quell. Dabei herrſcht in dieſer Tonwelt trotz aller thematiſchen Verarbeitung und motiviſchen Verſchlingung die höchſte Einfachheit und Einheitlichkeit. Man kann auch ſagen, daß die ganze Muſik ſo gut wie die Dichtung auf den Grundton des Humors, nicht der ausgelaſſenen Luſtigkeit, aber der ſinnvollen, durch Tränen lächelnden Heiterkeit geſtimmt iſt, wie ja das dieſem ganzen Werke entſprechen muß. Um bei den Weiſen der Meiſterſinger einen altertümlichen Eindruck und eine humoriſtiſche Wirkung zugleich zu erzielen, hat Wagner die Koloraturen der Barockzeit etwa nach Händelſcher Art herangezogen, eine Zeitwidrigkeit, die daraus ihr

gutes Recht ſchöpft, daß uns die wirklichen Tonreihen der alten Sänger faſt ganz unbekannt ſind, daß alſo ein anderes bekannteres Hilfsmittel gewählt werden mußte, wenn die Muſik ein wenig altmodiſch klingen ſollte. Im übrigen hat bei der vielſtimmigen Struktur des ganzen Tongewebes eher noch ein anderer Meiſter der Barockzeit, nämlich der große Johann Sebaſtian Bach, Pate geſtanden, wenn man mit dieſen Worten nicht etwa eine Abhängigkeit von dem Thomaskantor, ſondern lediglich eine Ähnlichkeit in der polyphonen Stimmführung verſtehen will. Monologe, Lieder, Chorgeſänge nehmen in dem Drama einen breiten Raum ein; ein Quintett gehört zu den koſtbarſten Perlen an dem reichen Geſchmeide dieſes Tongemäldes; der zehnſtimmige Chor bei der Prügelſzene muß als ein wahres Kunſtſtück von Gruppierung und Verwebung der Motive bezeichnet werden. Und ebenſo zeugt es von einzigartiger Beherrſchung der Kunſtmittel, wie bei der Schlußrede Sachſens ſich die meiſten Motive des Dramas in künſtlichſter und doch klarſter Verſchlingung um die markigen Worte des Redners ranken.

Die Inſtrumentalmittel der Partitur ſind dieſelben wie beim großen Orcheſter Beethovens, wozu nur noch eine Trompete, eine Tuba und eine Harfe hinzukommt. Alſo auch hier wird die denkbar größte Ausdrucksfähigkeit ohne beſonders künſtlichen Aufwand durch vornehmſtes künſtleriſches Maßhalten erreicht.

* * *

Das Vorſpiel bietet ähnlich wie die zu „Rienzi", „Holländer" und „Tannhäuſer" ein volles Stimmungsbild des ganzen Dramas. Es hebt mit dem breit und wuchtig in feierlicher Gemeſſenheit erklingenden Meiſterſingermotiv an. Nach und nach wird der Strom der Töne lebhafter und freier. Der kühne Neuerer, Walter von Stolzing, tritt in die Schar der Alten. Es erhebt ſich ein Kampf, in dem am Ende der Genius die Oberhand gewinnt. Er tritt ſelbſt in die Zunft ein und wird von den Meiſtern ſchließlich umjubelt. Durch ſeinen Geiſt befruchtet, erhebt ſich die alte Gilde zu neuen Zielen. So klingt das Tongemälde unter Pauken und Trompeten mit dem Meiſterſingermotiv aus.

Der Schauplatz des erſten Aufzugs iſt die Katharinenkirche zu Nürnberg, in der die biedern Handwerkskünſtler zu tagen pflegten. Vorerſt iſt freilich in ihr die ganze Gemeinde zugegen und ſingt, wenn ſich der Vorhang öffnet, den Schlußchoral des nachmittäglichen Vorbereitungsgottesdienſtes zum morgenden Johannisfeſte. Zwiſchenhinein in die frommen Weiſen klingt ſchmelzend ein ſanftes Liebesgetön: Walter von Stolzing verfolgt mit glühenden Blicken das Gebet des Goldſchmiedetöchterleins, der er in die heiligen Hallen nachgegangen iſt. Ein kurzes Zwiegeſpräch zwiſchen den beiden jungen Leuten gibt über ihre gegenſeitige raſch entflammte Neigung Aufſchluß, offenbart aber auch, daß der Junker die Hand der geliebten Eva nur dann erwerben könne, wenn er zuvor Meiſterſinger werden würde. Während die Geliebte heimgeht, läßt er ſich darum von Hans Sachſens Lehrbuben David erklären, was es mit den Sitten, Satzungen und Kunſtregeln der edlen Zunft für eine Bewandtnis habe. Den zur Verhandlung der Meiſter zuerſt erſcheinenden Veit Pogner eröffnet er alsdann ſeinen Wunſch, in die Gilde aufgenommen zu werden. Von den Meiſterſingern, die ſich jetzt verſammeln, nicht eben günſtig angeſehen, vom Stadtſchreiber Beckmeſſer ſogar mit eiferſüchtigem Mißtrauen betrachtet, erhält er doch zunächſt das Recht, über ſeinen eigenen Meiſter und Studiengang Auskunft zu geben. Mit köſtlichen Worten und wonniger Weiſe erklärt er, daß der alte Walter von der Vogelweide ſein Meiſter geweſen ſei, und daß er im Walde auf der Vogelweide das Singen gelernt habe.

Pogner hat zuvor der Verſammlung mitgeteilt, daß er zum Preis beim morgenden Johannisfeſt-Wettgeſang die Hand ſeiner Tochter Eva ausſetze, die nur einen von den Meiſtern ſelbſt gekrönten Meiſterſinger ehelichen dürfe. Gern hätte Hans Sachs geſehen, daß einmal im Jahre nicht die Meiſter, ſondern das Volk ſelbſt den Preis erteilen möchte, damit der Zunft klar werde, ob ſie mit ihren Gewohnheitsregeln noch auf natürlichen Bahnen wandle und mit ihrer Kunſtweiſe Anklang in der von Satzungen ungebundenen Volksſchar fände. Aber er iſt mit ſeinem freien Vorſchlage nicht durchgedrungen. Die Meiſter allein wollen beſtimmen, wer zu ihnen gehöre. Ihnen iſt nicht der volle Strom dichteriſcher Empfindung,

sondern das starre Festhalten an den Zunftregeln die Hauptsache. Das erfährt zu seinem Schaden alsbald der brauseköpfige Junker selbst, der ein jubelndes Frühlings- und Liebeslied aus voller Brust singt, aber trotz aller fürsprechenden Verwendung Hans Sachsens keinen Beifall findet. Der Merker Sixtus Beckmesser weist ihm seine zahllosen Fehler nach, mit denen er die Gebote der Tabulatur verletzt habe, und so bleibt's dabei: er hat versungen und vertan. Nur Hans Sachs ist damit nicht einverstanden. Er fand des Ritters Lied und Weise zwar neu, doch nicht verwirrt, und sprach dazu das weise Wort, das allen Rezensenten in der Zunft und der freien Menge eine ernste Losung sein sollte:

„Wollt ihr nach Regeln messen,
was nicht nach eurer Regeln Lauf,
der eignen Spur vergessen,
sucht davon erst die Regeln auf!"

Hat der erste Aufzug das Treiben der Meistersingerzunft mit getreuer Wahrheit geschildert, so zeigt uns der zweite das mittelalterliche Bürgerleben mehr in der Öffentlichkeit. Er spielt in einer Straße, die sich gebogen nach dem Hintergrunde hinzieht, während sie links und rechts von des Goldschmieds Pogner und des Schusters Hans Sachs Haus begrenzt ist. Es ist heiterer Sommerabend, der bald in helle Nacht übergeht. Wir hören die lustigen Lehrbuben ihr Festlied und ihren Spottchor singen. Wir erfahren die Not Evas, die von des Junkers erfolglosem Sang die Kunde vernimmt und nun ratlos ist, was zu tun sei. In seiner Werkstatt, bei offner Tür, erscheint der Schuster, um noch beim Lampenschein Beckmessers Schuhe fertigzustellen. Und wie er so sinnend an die vorhin verlaufene Meisterversammlung und an des Junkers frisches helles Lied denkt und dabei der Fliederbaum so mild in sanfter Nachtdämmerung duftet, da singt und sagt er das Schönste, was wohl je ein deutscher Tonmeister in Wort und Klang gedichtet hat, jenes wunderherrliche Selbstgespräch, in dem er sich bewußt klar wird über die Schönheit einer aus dem Innersten frei flutenden Schöpferkunst gegenüber den alten festgesetzten Regeln und Gebräuchen:

„Kein' Regel wollte da paſſen,
und war doch kein Fehler drin. —
Es klang ſo alt und war ſo neu, —
wie Vogelſang im ſüßen Mai:
wer ihn hört,
und wahnbetört
ſänge dem Vogel nach,
dem brächt' es Spott und Schmach. —
Lenzes Gebot
die ſüße Not,
die legten's ihm in die Bruſt:
nun ſang er, wie er mußt'!
Und wie er mußt', ſo konnt' er's;
das merkt' ich ganz beſonders:
dem Vogel, der heut' ſang,
dem war der Schnabel hold gewachſen;
macht' er den Meiſtern bang,
gar wohl gefiel er doch Hans Sachſen."

Eva fragt den Meiſter um Rat. Raſch hat er ihren Herzenszuſtand erforſcht, redet ihr liebreich heiter zu und beſchließt im Innern, dem holden Mädchen, das er ſelbſt ſo innig liebt, helfend beizuſtehen, läßt ſich's aber nicht merken und bleibt ſcheinbar hart. Als dann der Junker leiſe erſcheint und mit leidenſchaftlichen Worten die Geliebe dazu überredet, eiligſt mit ihm zu fliehen, hat der wackere Schuſter zunächſt ſeine liebe Not, die geplante Entführung zu verhindern. Er ſetzt Schuſtertiſch und Lampe vor die Tür und beginnt ſo im Freien zu arbeiten. Da darf ſich das fluchtbereite Liebespaar aus ſeinem dunklen Verſteck hinter dem Lindenbaum nicht hervorwagen. Und nun den beiden zur Warnung und ſich ſelbſt zur Beſchwichtigung ſingt Sachs das muntere Schuſterlied von der ſchlimmen Eva; in der dritten Strophe klingt die bittere Trauerweiſe mit von ſeinem Entſagungsſchmerze, aber nach außen iſt er luſtig und guter Dinge und wird darin nur beſtärkt, als der Stadtſchreiber erſcheint, und der von ihm angebeteten Eva ein Ständchen zu bringen, das ſie von ſeiner Kunſt und Liebe überzeugen ſoll. Den Takt dazu pocht zu Beckmeſſers Grimme der Schuſter auf die Sohlen ſeiner eigenen Feſtſchuhe, und an Verbeſſerungen ſeines ſtümperhaften zur Laute geſtammelten Sangs mit all den

falschen Wortbetonungen und inhaltlosen Koloraturen läßt es Sachs auch nicht fehlen. Durch den Singsang werden die Nachbarn aus ihrem Schlummer erweckt. Sie beschweren sich, kommen auf die Straße, und es entwickelt sich eine regelrechte Prügelszene, in der eigentlich niemand weiß, um was es sich handelt, in die aber alle, Lehrbuben, Gesellen und Meister mit angeborener Lust zu Spott und Hieben mit einstimmen. Während des Getümmels hat Sachs den schwertbewaffneten Junker, der im Begriffe ist, sich mit Eva durchzuhauen, rasch in seinen Laden gezogen, Eva in ihres Vaters Haus gestoßen und so die Entführung vereitelt. Mitten hinein in den lauten, tobenden Prügelchor tönt drohend des nahenden Nachtwächters Hornruf. Und nun ist's sehr reizvoll erfunden, wie die Nachtschwärmer rasch und leise nach allen Seiten entfliehen — die Motive des Prügelchors und von Beckmessers Ständchen erklingen abgerissen und verhallend. Der Spuk ist verschwunden, alles ist wieder still. Da tritt der Vollmond mit hellem Glanze hervor, in seinem silbernen Scheine liegt friedlich ruhig die Straße und die Stadt da. Mit etwas bebender Stimme singt der Nachtwächter seinen Ruf, und der Vorhang schließt sich über dem im tiefen Bürgerschlummer liegenden lieben Nürnberg.

Das Vorspiel zum dritten Aufzuge gehört zu den erhabensten Tonstücken, die je ersonnen wurden. An seinem 49. Geburtstag, den 22. Mai 1862, rang es sich aus des Meisters Schöpfersinne los. Als er es gefunden hatte, schrieb er hochbeglückt darüber der Freundin auf dem grünen Hügel: „Plötzlich kam mir ein Einfall für die Orchestereinleitung des dritten Aktes der „Meistersinger". In diesem Akte wird den ergreifendsten Kulminationspunkt der Moment abgeben, wo Sachs vor dem versammelten Volke sich erhebt und von diesem durch einen erhabenen Ausbruch seiner Begeisterung empfangen wird. Das Volk singt da feierlich und hell die acht ersten Verse von Sachsens Gedicht auf Luther. Die Musik dazu war fertig. Jetzt, zur Einleitung des dritten Aktes, wo, wenn der Vorhang aufgeht, Sachs in tiefem Sinnen dasitzt, lasse ich die Baßinstrumente eine leise, weiche, tief melancholische Passage spielen, die den Charakter größter Resignation trägt: da tritt, von Hörnern und sonoren Blasinstrumenten die feierlich freudig-helle Melodie

des „Wacht auf! Es nahet gen den Tag: ich hör' ſingen im grünen Hag ein' wonnigliche Nachtigall' wie ein Evangelium hinzu, und wird wachſend von dem Orcheſter durchgeführt." Später hat ſich Wagner ſelbſt noch einmal ausführlich über dieſen Orcheſterſatz ausgeſprochen und ſeinen Inhalt beſchrieben. In den nachgelaſſenen Werken leſen wir dieſe Äußerung von ihm: „Mit der dritten Strophe des Schuſterliedes iſt im zweiten Akte bereits das erſte Motiv der Saiteninſtrumente vernommen worden; dort drückte es die bittere Klage des reſignierten Mannes aus, welcher der Welt ein heiteres und energiſches Antlitz zeigt; dieſe verborgene Klage hatte Eva verſtanden, und ſo tief war ihr Herz von ihr durchbohrt worden, daß ſie hatte fliehen wollen, nur um dieſen dem Anſcheine nach ſo heiteren Geſang nicht mehr zu hören. Jetzt (im Vorſpiel des dritten Aktes) wird dieſes Motiv allein geſpielt und entwickelt, um in die Reſignation zu erſterben; aber zugleich und wie aus der Ferne, laſſen die Hörner den feierlichen Geſang ertönen, mit welchem Hans Sachs Luther und die Reformation begrüßt, und welcher dem Dichter eine unvergleichliche Popularität erworben hat; nach den erſten Strophen nehmen die Saiteninſtrumente ſehr zart und in ſehr verzögerter Bewegung, einzelne Züge des wahren Schuſtergeſanges wieder auf, wie wenn der Mann den Blick von der Handwerksarbeit ab, nach oben wendete und ſich in zart anmutige Träumereien verlöre; da ſetzen die Hörner in geſteigerter Klangfülle den Hymnus des Meiſters fort, mit welchem Hans Sachs bei ſeinem Eintritte in das Feſt durch das ganze Nürnberger Volk in einem donnernd einſtimmigen Ausbruche begrüßt wird. Nun tritt das erſte Motiv der Saiteninſtrumente, mit dem mächtigen Ausdrucke der Erſchütterung einer tief ergriffenen Seele wieder ein: beruhigt und beſchwichtigt erreicht es die äußerſte Heiterkeit einer milden und ſeligen Reſignation." So malt uns dieſes Vorſpiel Hans Sachſens und ſeines Dichters eigenſte Seele mit all ihren Schmerzen und mit all ihrer heiteren Weltüberwindung.

Der Aufzug ſelbſt führt uns zuerſt in des Meiſters Werkſtatt. Der Lehrbube ſingt ſeinen Feſtſpruch. Dann fährt der Meiſter in ſeinem tiefen Sinnen fort und erzählt — manchmal mit einem Anfall von Schopenhauerſchen Redewendungen — in ſeinem außer-

ordentlich ſchönen Selbſtgeſpräche von dem Wahn der Welt, und wie er ſelbſt an des Wahnes Faden gezogen habe und zu ziehen gedenke, damit das Glühwürmchen am Johannistag ſein Weibchen fände, das ihm die Johannisnacht noch verſagt hatte. Walter von Stolzing, ſeit der Nacht des Meiſters Gaſt, erzählt dem lauſchenden Schuſter ſeinen Morgentraum, und mit leiſer Hand und ſchalkhaftem Geſchick geſtaltet der Meiſter dieſe Traumerzählung zu einem Meiſterliede und ſchreibt ſie auf, ohne eine Silbe des Junkers dabei zu ändern. Dies Blatt mit der noch naſſen Tinte findet Beckmeſſer in der leeren Werkſtatt Sachſens und ſteckt es ein. Von dem erſcheinenden Meiſter in die Enge getrieben, muß er ſeinen Diebſtahl eingeſtehen, erhält aber das Lied geſchenkt mit dem Rechte, es als Werbeſang nach eigener Weiſe zu ſingen. Glücktaumelnd verläßt der Stadtſchreiber den Raum und iſt ſo in ſchwacher Stunde in die Falle gegangen: weiß doch Hans Sachs, daß der ſtroherne, nüchterne Mann für dieſe ſchwellenden Worte nicht die richtigen Herzenstöne finden wird, daß alſo ſein Junker der Sieger im Wettſtreite werden muß, wenn es nur gelingen ſollte, ihn zum Singen zuzulaſſen. Am Schuſtertiſch feiert Walter mit Eva ein frohes Wiederſehen. Beide legen vertrauensvoll ihr Geſchick in des treuen Meiſters Hand. Magdalene und David treten hinzu. Feierlich wird des Junkers Meiſterlied zur ſeligen Morgentraumdeutweiſe getauft. Und dann erklingen von den Lippen der fünf Verſammelten die wonnigen Zaubertöne jenes Quintetts, in dem die einen ihr Liebesglück und ihre Hoffnung als Morgentraum, Sachs aber ſein Verzichten und Entſagen als Abendtraum ſchildern, Klänge, die in ihrem ſanften Tongewoge mächtig des Hörers Herz zu bezwingen wiſſen und die von ſchier überirdiſcher Schönheit ſind.

Zum letzten Male öffnet ſich der Vorhang, und vor uns liegt die Feſtwieſe, auf der im heiteren Sommerglanz des feſtlichen Tages ganz Nürnberg im frohen Getümmel weilt. Überall Sang, Tanz und Scherz. Die Zünfte ziehen einzeln auf. Endlich nahen mit feierlichen Klängen die Meiſterſinger. Das ganze Volk begrüßt Hans Sachs mit den erhabenen Klängen ſeines Liedes von der Wittenberger Nachtigall. Beſcheiden weiſt er das Lob von ſich und ſpricht von der Bedeutung des Tages und der Nürnberger

Meisterkunst. Als erster und einziger im Sängerkrieg hebt der unselige Beckmesser seinen Singsang an. Er hat sich die fremden Worte nicht aneignen können, verstümmelt sie (nicht eben immer witzig, Meister Wagner!) bis zur Unkenntlichkeit und erntet nur wohlverdienten Spott. In seiner Wut verrät er, daß Sachs der Dichter dieses verhöhnten Preisliedes sei. Und so hat der kluge Schuster sein Ziel erreicht. Er weist die Verfasserschaft von sich ab und ruft Walter von Stolzing zum Zeugen auf, daß das Lied nicht von ihm, daß es aber ein trefflicher Sang sei. Gutmütig gehen die Meister auf die treuherzige List Sachsens ein. Der Junker darf singen und erregt natürlich mit seiner Weise, die er, von dem Augenblicke hingerissen, noch weiter ausspinnt und moduliert, als er das in des Meisters Werkstatt getan hatte, allgemeines jubelndes Beifallsjauchzen. Wie er aber in Erinnerung an die gestern seitens der Zunft erlittene Schmach die ihm zuerkannte Meisterkette heftig ablehnen will, wird er von Hans Sachs in seiner großartigen, gewaltig packenden Schlußrede über das echte Wesen deutscher Kunst belehrt und dadurch zur Annahme der Würde gezwungen. Nicht nur die Nürnberger Bürgerschaft, sondern das gesamte deutsche Volk jubelt seinem großen Meister Wagner-Sachs zu, wenn er mit so wunderbar treffenden Worten zu sagen weiß, was eigentlich deutsche Art sei, und wie nicht politische Zustände, nicht Fürstenmacht und Hurrastimmung die deutsche Zukunft gewährleisteten, sondern allein die rechte kernhafte deutsche Denk- und Schaffensweise:

„Was deutsch und echt wüßt' keiner mehr,
lebt's nicht in deutscher Meister Ehr'.
Drum sag' ich euch:
ehrt eure deutschen Meister,
dann bannt ihr gute Geister:
Und gebt ihr ihrem Wirken Gunst,
zerging in Dunst
das heil'ge röm'sche Reich,
uns bliebe gleich
die heil'ge deutsche Kunst!"

* * *

Die Uraufführung der „Meistersinger" im Hoftheater zu München verlief glänzend. Hans von Bülow leitete sie und führte mit seinem Feuergeiste die Truppen zum ruhmreichsten Siege. Dabei erreichte naturgemäß die Leistung des Orchesters die höchste Vollendung. Der verstärkte Opernchor war von Hans Richter in 66 Chorproben seiner großen Aufgabe entsprechend vorgebildet worden. Der jugendliche Betz aus Berlin sang die Hauptrolle, den Hans Sachs, den Beckmesser Hölzel aus Wien, den Walter Nachbaur aus Darmstadt, die Eva Frau Mallinger. Den letzten Hauptproben wohnte der Meister selbst mit all der unnachahmlichen Kraft seiner Anfeuerungsgabe bei. Am Schlusse hielt er an die Mitwirkenden eine Ansprache voll Dank und Anerkennung mit dem Hinweis darauf, daß die bevorstehende Aufführung von entscheidender Bedeutung sei; denn es gelte zu zeigen, zu welcher Höhe und wahrer Würde die dramatische Kunst sich zu erheben vermöge, wenn man mit vollstem Ernste sich ihrem Dienste weihe und in wahrhaft deutscher Treue sie auszuüben strebe. An einem glühend heißen Sommertage, dem 21. Juni 1868, ging vor einem aus Fremden und Einheimischen dicht besetzten Hause die Vorstellung vonstatten. Sie begann um 6 Uhr und endete nicht lange vor Mitternacht. Aber das Publikum hielt wacker aus und bereitete dem Meister, der auf Befehl seines königlichen Herrn an dessen Seite in der Hofloge der Aufführung beiwohnte, in geradezu überwältigender Begeisterung rauschende Huldigungen. Nach dem zweiten Akte trat auf einen Wink des Königs Wagner an die Brüstung der Königsloge, um der jubelnden Versammlung stummbewegt zu danken. Die gewaltige Wirkung des Werkes wiederholte sich bei jeder der folgenden Wiederholungen, deren letzte nur dadurch ermöglicht werden konnte, daß Hans Richter rasch entschlossen für den erkrankten Sänger des Kothner einsprang. Die Kritik war im Einklang mit der Gesamtstimmung des Publikums zumeist rühmend, jedenfalls anständig. Viele bekannten öffentlich, durch dieses Tondrama von ihrer ursprünglichen Geringschätzung der Wagnerschen Kunst geheilt und zu ehrlicher Bewunderung des Meisters bekehrt zu sein.

Die „Meistersinger" gingen von nun an mit stürmischem Triumphzuge über die größeren deutschen Bühnen. Am 21. Januar 1869

wurden sie in Dresden aufgeführt, leider schon hier mit soviel Kürzungen, Strichen, Abänderungen, daß der Meister selbst keine reine Freude an diesem Siege haben konnte und nach wie vor Grund behielt, auf die Faulheit und Unfähigkeit der Kapellmeister und Sänger zu schelten, die das Bedürfnis einer wirklich dramatischen Musikaufführung im alten Opernschlendrian noch immer nicht verstehen wollten. Es folgten im selben Jahre die Hoftheater in Karlsruhe (5. Februar) und Mannheim (5. März). In Weimar sorgte der Intendant von Loen für eine würdige Erstaufführung am 28. November, der im folgenden Jahre an vier Abenden eine Reihe von Mustervorstellungen Wagnerscher Werke folgte. In Wien war die Aufnahme des neuen Musikdramas im Februar 1870 besonders stürmisch. Dagegen ging es in Berlin nicht ohne heiße Kämpfe ab. Dort hatte Frau von Schleinitz den Hof zu reger Teilnahme angeregt. König Wilhelm besuchte nicht nur die Hauptprobe, sondern auch die Erstaufführung des Werkes. Aber auch seine und seiner Angehörigen Anwesenheit konnte nicht verhindern, daß ein großer Teil des Berliner Publikums seine Feindschaft gegen den gehaßten Zukunftsmusiker und Verfasser des Judentums in der Musik durch Lärmen, Zischen, Pfeifen, Lachen zum Ausdruck bringen zu müssen glaubte, so daß der Erfolg des Dramas ernstlich gefährdet war und die Vorstellung nicht viel anders verlief, wie die berüchtigte Tannhäuseraufführung in Paris. Erst nach und nach glätteten sich die Wogen der Erregung, und von der dritten Vorstellung an blieb der jubelnde Erfolg des Werkes unbestritten. Nur die zünftige Kritik nörgelte und schimpfte weiter. „Dramatisch-musikalischer Humbug", „wüstes Getümmel haarsträubender Dissonanzen", „tollstes Attentat auf Kunst, Geschmack, Musik und Poesie" — das sind so einige der Koseworte, mit denen damals anerkannte Musiker und Dichter das Musikdrama bewarfen. Nur hat sich auch hier das Publikum durch die gehässige Fachkritik die helle Freude und die bewundernde Liebe an dem Werke nicht rauben lassen. All seine deutsche Herrlichkeit, seine poetische Schönheit, sein melodischer Reichtum, sein tief gemütlicher Inhalt, ja seine nationale Bedeutung lag doch so offenkundig vor aller Augen, daß auch die grimmigste Schmähsucht mit ihrem Unverstand und persönlichem Groll den Siegeszug nicht aufhalten

konnte. Wagner ſelbſt durfte ſchreiben: „Das Gottesurteil (des Theaterpublikums) iſt geſprochen, und der Rezenſent — ſchimpft fort!“

Aber die große Zahl bewundernder Freunde ſtimmte in die Worte ein, mit denen Franz Liſzt die neue Schöpfung begrüßt hatte: „Die Meiſterſinger haben mich durch Mark und Kühnheit, durch Kraft, Glut und unerſchöpflichen Reichtum in Erſtaunen geſetzt. Kein anderer als er wäre imſtande geweſen, ein ſolches Meiſterwerk hervorzubringen.“ Und es bewährte ſich in der Folgezeit die prophetiſche Rede Schillers, daß die Komödie das höchſte poetiſche Werk ſei; denn „wer über alles lachen könnte, würde die Welt beherrſchen“.

XIII. Bayreuth.

Die Kriegsnöte von 1866 zeigten die Unhaltbarkeit der augenblicklichen politischen Zustände und ließen leise Hoffnungen entkeimen, daß der unselige Bruderkampf der Vorbote künftiger Einigung sein werde. Je geringer die Aussichten waren, innerhalb der pfäffisch-partikularistischen Münchner Welt eine neue Kultur zu schaffen, um so sehnender ging Wagners hoffendes Auge ins Weite und in die Zukunft. „Denn dieses eine wird immer klarer: mit Deutschlands Wiedergeburt und Gedeihen steht und fällt das Ideal meiner Kunst — nur in jenem kann diese gedeihen." Und ähnlich an anderer Stelle: „Mit Deutschland steht oder fällt mein Kunstideal. Nur das Deutschland, das wir lieben und wollen, kann mein Ideal verwirklichen helfen."

Gleichzeitig mit diesen Hoffnungen, deren Erfüllung so nahe schien, wandelte sich der alte Festspielhausplan zum Gedanken von Bayreuth. Die große Stadt München mit ihrem Bierdunst und ihrem wirren Parteigetriebe hatte sich des hohen Plans unwürdig gezeigt. Aber auch jeder anderen Großstadt oder Residenz mußte das Festspielhaus fernbleiben, wenn es wirklich eine Stätte der Kunst sein sollte, unverworren mit dem Tageslärm der Schlagworte und der Kabalen. So wurde nach einer anderen geeigneten Stadt Umschau gehalten, die wohl günstig mit Eisenbahnverbindungen versehen, aber doch auch abseits vom hastenden Weltverkehr in beschaulicher Stille liegen sollte. Manche Stadt im „sommerlichen Königreich der Gnade" kam da in Frage. Wenn im März 1870 zum ersten Male Bayreuth genannt wurde, lag das wesentlich mit an dem zufälligen Umstande, daß das um Rat gefragte Konversationslexikon gerade in dieser alten Markgrafenstadt ein großes leerstehendes Rokoko-Opernhaus nachwies. Vielleicht konnte dies

zum Festspielhaus verwendet werden. Jedenfalls blieb von da an der Plan fast ohne Schwanken mit der guten fränkischen Stadt verbunden.

Und da brach der gewaltige Krieg los, der dem Vaterlande die Einigung und Wiedergeburt bringen sollte. Ohne Zureden hatte König Ludwig den Bündnisfall für gegeben erklärt und die Mobilmachung seiner Truppen befohlen. Zu seinem Geburtstage im August empfing er dafür ein begeistertes Lied des Meisterfreundes, das anhob:

„Gesprochen ist das Königswort,
dem Deutschland neu erstanden . ."

und das schloß:

„Von Wotan bangend ausgesandt,
sein Rabe gute Kund' ihm fand:
es strahlt der Menschheit Morgen,
nun dämm're auf, du Göttertag!"

Wagner hat zu den vielen edlen Deutschen jener Tage gehört, die anfangs Preußens Politik gegen den deutschen Bund und vor allem des märkischen Junkers gewaltiges und gewalttätiges Auftreten nicht ohne Widerspruch und Furcht gesehen hatten, dann aber doch rasch durch die kluge mächtige Staatskunst des eisernen Mannes gewonnen wurden und sich erst zögernd, dann willig ihm in politischen Dingen anvertrauten. So begrüßte er auch jetzt mit hellem Jubel die Führung des protestantischen Nordens, die schnelle Einigung der deutschen Stämme und die ruhmvollen Siege, die Schlag auf Schlag den Feind vernichteten. Staunend und bewundernd sah er auf das herrliche deutsche Heer und seine Feldherren.

Friedrich Pecht, der den alten Freund damals in der Schweizer Einsamkeit besuchte, erzählt hierüber: „In Luzern fand ich in dem weltvergessenen, aber wunderlieblichen Schlößchen Triebschen dicht überm Ufer des Sees Richard Wagner, glühend von Eifer und Freude. Frau Cosima hatte ihm schon das behaglichste Heim bereitet, so daß er sich sehr glücklich da fühlte, umgeben von seinen, wie den Kindern ihrer ersten Ehe, die er auch sehr liebte." Und an anderer Stelle: „Wagner, der vor Patriotismus förmlich glühte, hat in jener Zeit ganz gewiß einen höchst wohltätigen Einfluß auf

den jungen König von Bayern ausgeübt, der ihm gerade damals mehrfach geheime Besuche abstattete."

Die Monate der Pariser Belagerung veranlaßten den Meister zu dem lustigen Schwank: „Eine Kapitulation", die er etwas anspruchsvoll ein Lustspiel in antiker Manier nannte. Heute, wo die damalige hochgespannte Stimmung verflogen ist und die zahlreichen bedeutsamen Anspielungen nicht mehr durchgängig verstanden werden können, mutet uns die Heiterkeit dieser Posse etwas gezwungen und frostig an. Nur der Schluß, wo deutsche Diplomaten, Theaterdirektoren und Kapellmeister auf die Bühne eilen, um in tölpelhaftem Ungeschick Pariser Lieder und Tänze nachzuahmen, ist uns — leider! — auch heute noch nur allzu verständlich. Im übrigen denken wir daran, daß auch Goethe einst mitten aus starker vaterländischer Erregung heraus Stücke wie den Bürgergeneral und ähnliches geschrieben hat. Unseren Großen scheint für solche Zeit die Unbefangenheit der wirklich hinreißenden Satire versagt zu sein.

Machtvolle Strophen richtete Wagner im Januar 1871 an das deutsche Heer — fern von aller patriotischen Phrase tönen sie und enthalten ernste Mahnungsworte für die Zukunft. Als der Meister sie dem Kanzler nach Versailles sandte, erhielt er zur Antwort ein dankendes Schreiben Bismarcks (geschrieben am 21. Februar 1871): „Hochgeehrter Herr! Ich danke Ihnen, daß Sie dem deutschen Heere ein Gedicht gewidmet, und daß Sie mir dasselbe haben überreichen lassen. So sehr ich mich geehrt fühle, daß Sie dieses vaterländische Gedicht, wie mir gesagt wird, für mich allein bestimmen, so sehr würde ich mich freuen, es veröffentlicht zu sehen. Auch Ihre Werke, denen ich von jeher mein lebhaftes, wenn auch zuweilen mit Neigung zur Opposition gemischtes Interesse zugewandt, haben nach hartem Kampfe den Widerstand der Pariser überwunden, und ich glaube und wünsche, daß denselben noch viele Siege, daheim und draußen, beschieden sein werden."

Für den Siegeseinzug der Truppen in Berlin unter der Führung des greisen Heldenkaisers hatte der Meister umfassende Pläne in Bereitschaft. Aber es zeigte sich schon damals, daß auch das neue Reich „amtlich" für die Musen keinen rechten Wohnsitz hatte.

Und so schrumpften die weiten Gedanken zu dem „Kaisermarsch“ zusammen, der freilich auch so noch ein mächtiges Tongebilde darstellt und mit seinen wuchtigen Glaubensklängen und markigen Schlußworten ein deutliches Bild von dem starken frommen Volke ist, das mit ehrlicher Begeisterung den weißhaarigen Sieger im Glanze der Kaiserkrone jauchzend begrüßt.

Während seine Söhne fern im Felde weilten, feierte das deutsche Volk im Dezember des großen Kriegsjahres die 100. Wiederkehr des Tages, an dem Beethoven in Bonn geboren worden war. Wagner, der einst in Paris den Plan einer umfassenden Beethovenbiographie mit sich herumgetragen hatte, wußte jetzt den Dankeszoll, den er dem Tonheroen schuldig war, durch einen Aufsatz abzutragen, den er „Beethoven“ überschrieb, und der zwar nichts von einer Lebensbeschreibung enthielt, aber tiefsinnig in der Schilderung und Deutung der Beethovenschen Kunst einen Beitrag zur Philosophie der Musik bot: eine Festrede und ein Kriegsdenkmal zugleich, denn der Verfasser hoffte, daß die größere Erregung des deutschen Gemüts, die in diesen Monaten sein Volk bewegte, auch eine innigere Berührung mit der Tiefe des deutschen Geistes ermöglichen werde. Und als Träger des deutschen Geistes wurde Beethoven vor allem in diesen Blättern gefeiert. Der Aufsatz fand starken Anklang und mußte rasch in zweiter Auflage erscheinen. Erwin Rhode hat darüber gesagt: „Es ist eine wahre Offenbarung über den innern Sinn der Musik, wie sie tiefer und überzeugender gar nicht gegeben werden konnte, als von diesem Genius, in dem der innerste Geist der göttlichen Kunst so rein und aller modischen Hüllen bar sich offenbart, wie nie vorher.“ Aber auch mitten in all der Siegesfreude des vaterländisch gesinnten deutschen Mannes, der seines Volkes Einigung und das neue Kaisertum mit Jubel begrüßte, hat Wagner sich von all den politischen Strebungen und Wirren dieser hochgestimmten Tage das Ziel nicht verrücken lassen und laut betont, daß diese neue Herrlichkeit nur von Bedeutung sein werde, wenn sie wirklich die Grundlage einer neuen Kultur werden würde. Darum hatte er vor allem Beethoven gefeiert als den großen Bahnbrecher in der Wildnis des entarteten Paradieses. Und so hatte er die Abhandlung ge-

schlossen: „Aber feiern wir würdig — nicht minder würdig, als die Siege deutscher Tapferkeit: *denn dem Weltbeglücker gehört der Rang noch vor dem Welteroberer!*“

Kaum war der Gedanke ruchbar geworden, daß das von den Münchnern verschmähte Festspielhaus in Bayreuth seine Stätte finden sollte, so meldeten sich in eifrigem Wettbewerb noch andere Orte, die ihre Vorzüge preisend schilderten und gern die Feststadt geworden wären. Der Meister aber kehrte im April 1871 unerkannt in Bayreuth ein und beschloß, bei seinem Plane zu verharren, auch wenn — was er nun einsah — das Opernhaus dort nicht für seine Zwecke dienstbar gemacht werden konnte.

Von Franken aus ging die Fahrt weiter ins neue Reich. Mit Ehren aller Art wurde der Meister in Leipzig und Dresden förmlich überschüttet, und auch Berlin bereitete ihm ein herzliches und festliches Willkommen. Hier hatte er in dem kurz darauf allzu rasch verstorbenen Karl Tausig einen begeisterten Förderer seiner Gedanken und in der feinsinnigen Frau von Schleinitz eine hohe tatkräftige Gönnerin gewonnen. Sie — die Gattin des Hausministers — wußte auch alle Widerstände zu beseitigen, die dem Meister hier an verantwortungsvoller Kunststelle entgegenwirkten, und verstand derartig die Pfade zu ebnen, daß Wagner im Beisein des Kaiserpaares und des ganzen Hofes vor einer stürmisch begeisterten Hörerschar am 3. Mai 1871 im Opernhause bei einem Konzerte zum Besten des König Wilhelm-Vereins neben der C-moll-Symphonie auch seinen Kaisermarsch und Bruchstücke seiner Werke vorführen und dirigieren konnte. Damals hielt er auch als kürzlich gewähltes Mitglied der Akademie in dem gelehrten Kreise gelegentlich einer Festsitzung einen Vortrag „*Über die Bestimmung der Oper*“. Und ebenso ist ihm in jenen Tagen ein Gespräch mit Bismarck zuteil geworden, dem er seine Karte übersandt hatte und der ihn daraufhin zu sich lud. Großes Wohlgefallen haben die beiden Männer bei dieser persönlichen Begegnung nicht gegenseitig an sich gefunden. Beide standen einander gegenüber mit dem stolzen Herrenbewußtsein, in ihren Reichen die Führer zu sein. Aber allzu verschieden war die Welt, in der sie webten und wirkten. Das Machtbereich des einen war das deutsche Reich, das mit Blut und Eisen

geschmiedet war und dessen Weltmacht und Wohlfahrt durch Klugheit und Kraft zu mehren er mit starkem Wirklichkeitssinn strebte. Der andere hatte sich zum Herrschaftsgebiet den deutschen Geist erkoren, Worte und Weisen waren seine Waffen, Schönheit und Liebe sein Ziel. So hat der eine den andern kaum verstanden. Und wenn Bismarck sich über Wagners Selbstbewußtsein wunderte, so klagte der Meister über des Kanzlers Teilnahmslosigkeit, der eine allgemeine diplomatische Plauderei lenkte, ohne die großen Fragen der Geisteskultur auch nur zu streifen.

Gelegentlich eines Berliner Festmahls zu Ehren des Meisters antwortete dieser auf die ihm dargebrachte Huldigung mit einer bedeutsamen Rede. Er knüpfte an die Worte des Vorredners an und erklärte, wie er von der Musik nur Wahrheit des Ausdrucks verlange. Von einer erhabenen Kunst sei dieselbe zu einer bloß wohlgefälligen herabgesunken; sei sie die wirklich erhabene, so habe sie mit dem bloßen Wohlklang nichts zu tun. Der deutsche Geist verhalte sich zur Musik wie zur Religion: er verlange Wahrheit, nicht schöne Formen. Wie die Reformation die Religion der Deutschen tiefer und fester begründet habe, indem sie das Christentum von welschen Banden befreite, müsse auch der Musik das Nationale erhalten bleiben, das Tiefe nämlich und das Erhabene. Dieses Ziel sei es, wozu sein Bestreben ihn von jeher getragen. Aus seiner langjährigen Zurückgezogenheit jetzt nach Deutschland zurückkehrend, nehme er es als ein glückverheißendes Zeichen, daß eine so große Menge von Freunden das Streben seines Daseins anerkenne.

Es stand dem Meister fest, daß die Vorstellungen in seinem Festspielhaus nicht gegen schnödes Eintrittsgeld besucht werden sollten. Frei sollten sich die Pforten der edlen Stätte jedem öffnen, der mit wirklichem Begehren ihnen nahte. Dazu bedurfte es freilich reicher Summen, die eine solche Stipendiengewährung ermöglichte. Aber auch allen denen sollten die Aufführungen offen stehen, die zu den Kosten des Baues und seiner Einrichtung mit beitragen würden. Man berechnete die Summe anfangs auf 300 000, später auf 390 000 Taler und plante eine Ausgabe von 1000, später 1300 Patronatsscheinen zu 300 Talern. Es war nun die Sache der Freunde,

für des Vertreiben dieſer Patronatsſcheine zu ſorgen. Hochgemut und in ehrlicher Begeiſterung, aber nicht immer recht praktiſch gingen ſie ans Werben und Sammeln. Sie hatten das Verſtändnis und den Idealismus ihres Volkes doch arg überſchätzt. Mit Mühe und Not wurden im Laufe der Jahre 400 Patronatsſcheine unter die Leute gebracht. Aber je ſtärker und ſtumpfer der Widerſtand gegen des Meiſters Pläne ward, deſto feuriger und freudiger regten ſich auch ſeine Verehrer. Richard Wagner-Vereine wurden gegründet, Pflegſtätten für des Meiſters Kunſt und Haus. Der erſte in Mannheim, da — wie Wagner ſagte — wo „Männer heimiſch" ſind unter der Führung des energiſchen Muſikalienhändlers Emil Heckel. Dann folgte Wien. In beiden Vereinen leitete der Meiſter ſelbſt unter dem rauſchenden Jubel großer Scharen Aufführungen von Bruchſtücken aus ſeinen Werken. In vielen anderen Städten gründete man dann noch ſolche Vereine. Sie haben redlich ihr Werk verrichtet, aber all ihr guter Wille und ihr emſiges Wirken konnten dem Meiſter doch die Verantwortung und die Arbeit nicht abnehmen. Auf ihm allein lag doch mit gewaltiger Laſt die Sorge um das bauliche, wirtſchaftliche und künſtleriſche Gedeihen des Unternehmens.

Im Dezember 1871 beſuchte Wagner zum erſten Male Bayreuth mit der offen ausgeſprochenen Abſicht, hier ſeine Feſtſpielſtätte zu gründen. Gleich damals traten ihm die trefflichen Männer zur Seite, die von da an alle ihre beſte Kraft ſelbſtlos, opferfreudig und tatkräftig in den Dienſt der guten Sache geſtellt haben: der Bankier Friedrich Feuſtel und der Bürgermeiſter Muncker voran.

Nach mehrfachem Schwanken und nach Überwindung vieler Schwierigkeiten wurde der Baugrund auf dem Bürgerreuth gewählt und zum Feſtſpielhügel erkoren.

Nun galt es, Abſchied von dem friedlichen Triebſchen zu nehmen. Wehmütig, aber hoffnungsvoll verließ der Meiſter mit den Seinen den lieblichen Segensort am See.

Am 24. April 1872 zog Wagner in die letzte Stadt ſeines Wirkens, in ſeine Heimat ein. Am 29. April geſchah der erſte Spatenſtich auf dem Bauplatze. Am 30. April folgte Frau Coſima

mit den Kindern. Gemeinsam bezog die Familie das Hotel Fantaisie als vorläufige Wohnung.

Und nun kam die große Siegesfeier, da an seinem 60. Geburtstag der Meister, umgeben von vielen Getreuen aus allen Enden der Welt, den Grundstein zum Festspielhause legen konnte. Eine Aufführung des Kaisermarsches und der neunten Symphonie gab dem hohen Tage die musikalische — nationale und religiöse — Weihe. Als Richard Wagner als erster den Hammer schwang, rief er: „Sei gesegnet, mein Stein, stehe lang' und halte fest!" Der Grundstein birgt des königlichen Freundes Glückwunschgruß: „Aus tiefstem Grunde der Seele spreche ich Ihnen, teuerster Freund, zu dem für ganz Deutschland so bedeutungsvollen Tage meinen wärmsten und aufrichtigsten Glückwunsch aus. Heil und Segen zu dem großen Unternehmen im nächsten Jahre! Ich bin heute mehr denn je im Geiste mit Ihnen vereint. Kochel, den 22. Mai 1872. Ludwig." Auch eine handschriftliche Urkunde des Meisters ist darin verschlossen:

„Hier schließ ich ein Geheimnis ein,
da ruh' es viele hundert Jahr':
so lange es verwahrt der Stein,
macht es der Welt sich offenbar."

In seiner Weiherede sagte Wagner: „Es ist das Wesen des deutschen Geistes, daß er von innen baut: der ewige Gott lebt in ihm wahrhaftig, ehe er sich auch den Tempel seiner Ehre baut. Doch schon jetzt ist der Stein stark und fest gefügt, um dereinst den stolzen Bau zu tragen, sobald es das deutsche Volk verlangt, zu eigener Ehre mit Ihnen in seinen Besitz zu treten. Und so sei er geweiht von Ihrer Liebe, von Ihren Segenswünschen, von dem tiefen Danke, den ich Ihnen trage, Ihnen allen, die mir wünschten, gönnten, gaben und halfen! — Er sei geweiht von dem Geiste, der es Ihnen eingab, meinem Rate zu folgen; der Sie mit dem Mute erfüllte, jeder Verhöhnung zum Trotz, mir ganz zu vertrauen; der aus mir zu Ihnen sprechen konnte, weil er in Ihrem Herzen sich wiederzuerkennen hoffen durfte; von dem deutschen Geiste, der über die Jahrhunderte hinweg Ihnen seinen jugendlichen Morgengruß zujauchzt."

Am festlichen Abend brachte der siegreiche Held einen Trink-

ſpruch auf „Bayerns herrlichen König“ aus: „Das, was er mir iſt, geht über mein Daſein weit hinaus; das, was er in mir und mit mir gefördert, ſtellt eine Zukunft dar, die uns in weiten Kreiſen betrifft, die weit über das hinausgeht, was man unter bürgerlichem und ſtaatlichem Leben verſteht: eine hohe geiſtige Kultur, ein Anſatz zu dem Höchſten, was einer Nation beſtimmt iſt.“

Und von der Stadt Bayreuth meinte er preiſend: „Wenn wir es recht betrachten, ſind wir in Bayreuth ‚beim Reuth‘, wir ſind hier beim Ort, wo man das Unkraut ausrottet. Und wie man einſt den Wald hier gereutet und eine liebliche Stadt gepflanzt hat, ſo wollen auch wir hier ausreuten die fremdländiſche Aftermuſe, die Zerrbilder der Kunſt.“

Nicht nur ſeiner Kunſt, auch ſich ſelbſt und ſeiner Familie baute der Meiſter nun das eigene Heim. Mitten in freundlichem Gartenland erhob ſich das geräumige ſchlichte Haus, vor dem die eherne Büſte des königlichen Freundes den Eintretenden grüßt, und das an ſeiner Stirnſeite in Sgraffittomalerei dem Wanderer Wotan zeigt, während die Inſchrift von des Bauherrn Meinung zeugt:

„Hier wo mein Wähnen Frieden fand
Wahnfried
ſei dieſes Haus von mir benannt.“

Ganz hinten, wo der Beſitz an den ſchönen ſchattigen Hofgarten ſtößt, ließ Wagner die Gruft graben, in der ſein Sterbliches die letzte Ruhe finden ſollte.

Die Hebefeier des Feſtſpielhauſes wurde am 2. Auguſt 1873 feſtlich begangen. Dann kam der Bau ins Stocken, und die für die nächſte Zeit geplanten Feſtſpiele mußten auf unbeſtimmte Zeit verſchoben werden. Die Baugelder mangelten, weil die innere Teilnahme und das wahre Verſtändnis der Zeitgenoſſen fehlte. Noch einmal griff König Ludwig helfend ein, und ſo konnte das Haus vollendet werden.

Draußen vor der Stadt auf der Höhe des Bürgerreuth erhebt ſich der ragende Bau. Er iſt ohne jeden verzierenden Prunk ſchmucklos errichtet und mit ſeinem Fachwerk zunächſt wie ein proviſoriſches Haus gedacht. Aber ſeine Formen und Verhältniſſe ſind edel

und reden schon von außen deutlich von ihrer Bestimmung. Was Wagner ursprünglich ersonnen und wofür dann Semper die erste zeichnerische Ausführung geschaffen hatte, war hier endlich in die Wirklichkeit umgesetzt worden, und der Meister hatte von neuem gezeigt, daß er nicht nur Worte und Töne gestalten konnte, sondern auch fähig war, einen Theaterbaumeister darzustellen.

Er selbst spricht sich über die bauliche Gliederung des weiten Gebäudes so aus: „Das Orchester war, ohne es zu verdecken, in eine solche Tiefe zu verlegen, daß der Zuschauer über dasselbe hinweg unmittelbar auf die Bühne blickte: hiermit war sofort entschieden, daß die Reihe der Zuschauer nur in einer gleichmäßig aufsteigenden Reihe von Sitzen bestehen konnte, deren schließliche Höhe einzig durch die Möglichkeit, von hier aus das szenische Bild noch deutlich wahrnehmen zu können, seine Bestimmung erhalten mußte. Das ganze System unserer Logenränge war daher ausgeschlossen . . . Somit gewann die Aufstellung unserer Sitzreihen den Charakter der Anordnung des antiken Amphitheaters."

Zweifellos ist die ebenso zweckmäßige als würdige Gestaltung dieses Festspielhauses eine Meistertat gewesen und wird für die ganze kommende Entwicklung des Theaterbaues von vorbildlicher Bedeutung sein, wenngleich naturgemäß heute die damals beliebten Schmuckformen antikischer Art kaum mehr angewendet werden würden.

So stand das Haus auf dem Festspielhügel vollendet. Und endlich konnte es auch seiner Bestimmung übergeben werden. Der Sommer 1875 war den ersten Proben gewidmet; der „Ring der Nibelungen" wurde einer erlesenen Künstlerschar einstudiert. Liszt berichtete darüber: „Von dem Wunderwerk hörte ich kürzlich mehr als zwanzig Proben. Es überragt und beherrscht unsere ganze Kunstepoche wie der Montblanc die übrigen Gebirge."

Der Sommer des Jahres 1876 war für die ersten Festspiele ausersehen. Von nun an ward das stille Bayreuth der Mittelpunkt höchster deutscher Kunst und Kultur. Am 3. Juni begannen die Proben. Zu der Generalprobe aller vier Abende hatte sich der König angesagt. Der menschenscheue Herrscher vermied den festlichen Empfang, den seine getreue Stadt ihm dankbar zugedacht

hatte. Draußen bei der Rollwenzelei verließ er seinen Eisenbahnwagen; nur der Meister durfte ihm den Willkommengruß ehrerbietig entbieten. Die Generalprobe zum Rheingold am 7. August wurde vor dem königlichen Einsiedler allein ausgeführt. Zu den übrigen drei Abenden wurde eine große Hörerschar zugelassen. Gleich nach Schluß der Götterdämmerung reiste Ludwig in die Einsamkeit seiner Berge zurück. Aber nach Bayreuth strömten die Gäste aus aller Welt Enden, unter den zahlreich erschienenen Fürstlichkeiten obenan der alte Kaiser, dem Wagnersche Kunstweise sicherlich im Grunde fremd war, der es aber mit dem schlichten Pflichtgefühle, das ihn auszeichnete, für seine kaiserliche Aufgabe ansah, nicht fern zu sein, wo es galt, die eiserne Tatkraft eines deutschen Meisters auszuzeichnen. So hat der ehrwürdige Greis den ersten Darbietungen des Rheingold und der Walküre beigewohnt, und dem Schöpfer dieses gewaltigen Kunstwerks seine Anerkennung und seinen Dank ausgesprochen.

Dreimal, vom 13. bis 30. August, wurden die vier Abende des Riesenwerks zur Darstellung gebracht. Wagner hatte mit zäher Begeisterung erreicht, was er seit langen Jahrzehnten ersonnen. Siegreich hatte er tausend furchtbare Widerstände bewältigt. Für uns ist es darum an dieser Stelle geboten, das eigentliche Lebenswerk des Meisters näher zu betrachten.

XIV. Der Ring des Nibelungen.

Die erste Andeutung über das große Lebenswerk des Meisters hat uns der junge Kietz aufbewahrt, zu dem Wagner sagte, er trüge sich jetzt mit Ideen zu einem neuen großen Werke aus der deutschen Mythologie. „Ich schreibe keine Opern mehr. Märchen will ich komponieren, das ist das Rechte; das Märchen vom Fürchtenlernen.“ Schon während der musikalischen Ausführung des „Lohengrin“ hatten sich zwei neue Stoffe seiner dichterischen Phantasie bemächtigt: Siegfried und Friedrich der Rotbart. So stellten sich ihm zum letzten Male der Mythus und die Geschichte gegenüber. Aber rasch gewann der Mythus den Sieg. Denn was Wagner bei ihm sah, war nicht mehr eine geschichtlich bemerkenswerte Gestalt, an der schließlich mehr die Umwelt und der äußere Verlauf des Lebens die Teilnahme beansprucht, als das innerste Wesen, sondern es war der wirkliche, wahre Mensch überhaupt, der mit freiester Bewegung sich darstellte. „Das Unvergleichliche des Mythos ist, daß er jederzeit wahr und sein Inhalt bei dichtester Gedrängtheit für alle Zeiten unerschöpflich ist.“ Von aller späteren Umkleidung, auch von der des mittelalterlichen Nibelungenliedes befreit, erschien dem Meister nun die herrliche Gestalt des Siegfried in ihrem reinsten menschlichen Sein. Und wie mit ihm zugleich aus dem Studium der Geschichte der Kaiser Rotbart aufgeleuchtet hatte, so kam es dem Dichter vor, als sei der geheimnisvolle Alte im Kyffhäuser nichts anderes, als eine geschichtliche Wiedergeburt des altheidnischen Siegfried in der Seele des sagengestaltenden deutsches Volkes. Und um so lebhafter mußte des sonnigen Helden Gestalt in den Vordergrund treten, je widerwärtiger das eigentliche politisch-geschichtliche Leben mit seinem Parteitreiben und seinen inhaltlosen Tendenzen sich rings herum breit machte.

So gab Wagner in derselben Zeit, in der er sich selbst dem politischen Leben am dichtesten genähert hatte, den Hohenstaufen-

kaiſer mit all ſeinem geſchichtlichen Daſein und vaterländiſchen Sehnen auf, um mit vollbewußtem künſtleriſchen Wollen die rein menſchliche Geſtalt des Siegfried dichteriſch zu ſchaffen.

Neu war ihm der Stoff nicht, denn ſeit ſeiner Rückkehr aus Paris war ihm die Welt des deutſchen Altertums ſein Lieblingsſtudium geblieben. Und mit um ſo feindſeligerer Kälte die Gegenwart ihn von ſich abgeſtoßen hatte, mit deſto wärmerer Innigkeit und erquickter Seele verſenkte er ſich fleißig und liebevoll in das urheimiſche Element, das ihm aus den Dichtungen der Vergangenheit entgegentrat. Dabei war er Schritt für Schritt in das tiefere Altertum hineingelangt, eben dorthin, wo er denn endlich zu ſeinem Entzücken im fernſten Zeitalter den jugendlich-ſchönen Menſchen in der üppigſten Friſche ſeiner Kraft antraf. So drang er bis auf den Grund der alten urdeutſchen Sage. Ein Gewand nach dem andern, das ihr die ſpätere Dichtung entſtellend umgeworfen hatte, vermochte er von ihr abzulöſen, um ſie endlich in ihrer keuſcheſten Schönheit zu erblicken und nur noch in ihr ganz uneingeengt den wahren Menſchen vor ſich zu ſehen. Und damit begann nach langen und ſorgfältigen Vorarbeiten nunmehr das eigentliche Werk der dichteriſchen Neuſchöpfung. Alle die vielgeſtaltigen germaniſchen Sagen und ſkandinaviſchen Göttermythen, alle die zahlreichen nordiſchen und deutſchen Quellen des Mittelalters galt es neu zu verdichten, zu verſchmelzen, in ihrer tiefſten reinmenſchlichen Urbedeutung darzuſtellen. Schon das Nibelungenlied bot dazu wenig Stoff. Bis in die letzten halbverklungenen Sagen und die bruchſtückweiſe überlieferten Lieder drang der Dichter zurück; die alten Volksbücher und die deutſchen Volksmärchen liehen ihm fruchtbare Gedanken und Vorgänge. Und wie er mit gewaltiger dichteriſcher Kraft dieſe Neugeburt vergangener Mythen in ſeiner Phantaſie vollzog, erfüllte ſich, was einſt Herder mit ſeinem prophetiſchen Geiſte in einer Betrachtung über die verwirrende Menge der germaniſchen Sagen und Mythen hoffend gefragt hatte: „Wann aber und wie wird aus dieſen vermiſchten Sagen und Abenteuermärchen ſo verſchiedener Völker in ſo verſchiedenen Gegenden und Umſtänden eine Ilias, eine Odyſſee erwachſen, die allen gleichſam den Kranz raubte, und jetzt als Sage der Sage gelte?“

In nicht ganz vierzehn Tagen entstand während des Novembers 1848 die Dichtung von „Siegfrieds Tod", die Wagner selbst als eine große Heldenoper in drei Akten gedacht hatte und die sich in ihrer äußeren Gestaltung etwa auf denselben Bahnen bewegt, wie der kurz zuvor vollendete „Lohengrin". Völlig neu gegenüber den bisherigen Bearbeitungen der fränkischen Stammsage von dem Licht- und Sonnengott war schon hier, daß der Tod Siegfrieds das Ende und der Gipfelpunkt der ganzen Handlung ist. Der Gang der äußeren Begebenheiten ist in jenem Dichterwerke derselbe wie der in der heutigen Götterdämmerung. Auch der Kampf um die Macht und Weltherrschaft mit all seinen sinnbildlichen Gestalten und Gewalten ist schon völlig in diesem ersten Entwurfe vorhanden, der keimartig bereits alles in sich birgt, was die spätere neue Bearbeitung daraus zu reichster Entfaltung gebracht hat. Aber eben um dieses überreichen Inhalts und dieser vielverzweigten bedeutsamen Beziehungen zu früheren Vorgängen willen, haftete dieser ursprünglichen Dichtung noch viel Episches an, das sich in Erzählungen und geheimnisvollen Andeutungen offenbarte und mit seiner Wucht das eigentliche Drama zu überwuchern, ja zu ersticken drohte. Das konnten freilich die Freunde nicht spüren, denen Wagner im Dezember 1848 das Werk zum ersten Male vorlas. Ihnen mußte das Gedicht durchaus den Eindruck des Gewaltigen und Vollkommenen machen, für den sie laute Worte der Begeisterung fanden.

Für den Dichter aber ergab sich ein innerer Zwang, zunächst die unmittelbare Vorgeschichte des ersten Dramas selbständig auszuarbeiten und den jungen Siegfried als Drachentöter, Horterringer und Brünhildenerwecker darzustellen, dann aber auch für jene Vorgänge den besonderen dramatischen Ausdruck zu finden, die der Geburt Siegfrieds vorangingen, und endlich bis auf die Urzeit zurückzugehen, um so die Siegfried-Tragödie zu einer Wotan-Tragödie sich entfalten zu lassen. Durch diesen Ausbau ins Große verlor aber selbstverständlich das Werk jeden Zusammenhang mit dem Operntheater, für das es ursprünglich bestimmt war, und wuchs sich zu der ungeheuren Größe der selbständigen Dichtungsgattung des Bühnenfestspiels aus.

Diese Entwickelung der Dichtung im einzelnen zu verfolgen hat seinen besonderen Reiz. Zuerst war Wagner nach den Ereignissen des Revolutionsjahres wesentlich mit grundsätzlichen Erörterungen über seine Kunstpläne beschäftigt gewesen. Aber je mehr er sich diese Theorien von der Seele geschrieben hatte, um so kräftiger erwachte in ihm von neuem der dichterische Gestaltungstrieb. Zum ersten Male klingt uns dieser Schöpferdrang aus den Zeilen wieder, die der Meister am 5. Dezember 1849 an Liszt richtete und in denen es heißt: „Nachdem ich mich kürzlich vollends ganz über meine Ansicht von der Kunst ausgesprochen habe, und zwar in einer Schrift mit dem Titel: Das Kunstwerk der Zukunft, so bin ich nun frei alles Hanges zum Theoretischen geworden und bin nun so weit, daß ich nur noch Lust zum Kunstwerk selbst verspüre. Am liebsten hätte ich meinen Siegfried jetzt vollendet." Aber eben dieser Vollendung stellte sich der Plan entgegen, den reichen Stoff weiter auszubauen und vor dem Tode des Helden noch seine Jugend zu gestalten. „Der junge Siegfried hat den ungeheuren Vorteil, daß er den wichtigen Mythos dem Publikum im Spiel, wie einem Kinde ein Märchen, beibringt." Im Frühsommer 1851 entstand die neue Dichtung rasch und unaufhaltsam; und der Meister konnte am Johannistage melden, „der junge Siegfried" sei „fertig und wohlgereimt zur Welt gekommen". Aber nun überkam den Dichter erst recht das Gefühl, daß damit noch kein voller Abschluß gekommen sei und daß noch mehr Keime der Entfaltung harrten, damit nicht eine Menge notwendiger Beziehungen einzig der Erzählung oder gar der Vermutung der Zuhörer überlassen blieb. So schrieb er im Oktober des gleichen Jahres an Uhlig: „Mit dem Siegfried noch große Rosinen im Kopfe: drei Dramen mit einem dreiaktigen Vorspiele." Und Liszt erfuhr gleichzeitig: „Ich muß meinen ganzen Mythos, nach seiner tiefsten und weitesten Bedeutung, in höchst künstlerischer Deutlichkeit mitteilen, um vollständig verstanden zu werden; nichts darf von ihm irgendwie zur Ergänzung durch den Gedanken, durch die Reflexion übrig bleiben: jedes unbefangene menschliche Gefühl muß durch seine künstlerischen Wahrnehmungsorgane das Ganze begreifen können, weil es dann auch erst das einzelnste richtig in sich aufnehmen kann." So ging Wagner daran,

die Vorgeschichte zunächst zur „Walküre" zu verdichten, dann aber auch das „Rheingold" zu gestalten. Das geschah in heißen Arbeitswochen des Jahres 1852. Dann aber erforderte noch der ursprüngliche Entwurf von „Siegfrieds Tod" die Umarbeitung, die nötig war, um überflüssig Gewordenes auszumerzen und das Werk zum vollen Ausklang einer ganzen Dramenfolge zu bilden. So entstand die „Götterdämmerung", die damals noch „Siegfrieds Tod" hieß, von der man aber ausgerechnet hat, daß von den 2033 Verszeilen des ursprünglichen Dramas 990 unverändert in das neue Werk mit hinübergekommen sind. Von den übrigen 1043 konnte noch eine große Anzahl dem Sinne völlig gleich bleiben und erhielt nur ein neues Wortgewand. Gänzlich neu war die Beseitigung der Wechselchöre und die Veränderung des Schlusses. Auch das Erscheinen der Waltraute war eine völlige Erneuerung und Ausgestaltung früher nur angedeuteter Vorgänge. Im Jahre 1853 war die ganze Dichtung vollendet. Wagner war darüber so froh und stolz, daß er trotz seiner mißlichen Einkommensverhältnisse die hohen Druckkosten auf sich nahm und das Werk in wenigen Abzügen an seine Freunde verteilte. Erst zehn Jahre später erschien der erste öffentliche Druck.

Aber die Dichtung harrte noch ihrer Vollendung durch die Sprache der Töne. Später hat Wagner zusammenfassend hierüber gesagt: „Mit großer Freudigkeit begann ich, nach fünfjähriger Unterbrechung meines musikalischen Produzierens, in der Jahreswende von 1853 zu 1854 die Ausführung der Komposition meiner Dichtung. Mit dem Rheingold beschritt ich sofort die neue Bahn, auf welcher ich zunächst die plastischen Naturmotive zu finden hatte, welche in immer individuellerer Entwicklung zu den Trägern der Leidenschaftstendenzen der weitgegliederten Handlung und der in ihr sich aussprechenden Charaktere sich zu gestalten hatten." In Wahrheit war doch die Freudigkeit mit großem Bangen verknüpft. Der Meister fürchtete zunächst nach der fünfjährigen musikalischen Unfruchtbarkeit den rechten Ton nicht zu finden und verschob mit ängstlicher Unruhe den endlichen Beginn immer von neuem. Da empfing er unvermutet und plötzlich die ersten musikalischen Gedanken, als er auf einer Erholungsreise in Italien weilte. „Sei

es ein Dämon oder ein Genius, der uns in oft entscheidungsvoller Stunde berauscht, ganz schlaflos in einem Gasthof von La Spezia ausgestreckt kam mir die Eingebung zu meiner Musik zum Rheingold, und sofort kehrte ich in die trübselige Heimat zurück, um an die Ausführung des übergroßen Werkes zu gehen." „Da kehrte ich um — um zu krepieren — oder — zu komponieren —" schrieb im September 1853 der Meister an den Freund Liszt, der dann schon am 15. Januar des nächsten Jahres die frohe Kunde empfing: „Das Rheingold ist fertig." Noch ehe die Reinschrift fertig wurde, ging's an die Vertonung der „Walküre". Erst dachte Wagner daran, einen Sekretär anzustellen, der die fertigen aber unleserlich mit Bleistift auf einzelne Blätter geschriebenen Skizzen zusammenschreiben sollte. Aber da bekam er von Mathilde Wesendonk die goldene Feder „von unverwüstlicher Schreibkraft", und zugleich erwachte in ihm die Lust, das Werk lieber mit eigener Hand zu vollenden. „Die (die goldene Feder) macht mich nun wieder zum kalligraphischen Pedanten. Die Partituren werden mein vollendetstes Meisterstück in Schönschreiberei werden." „Ich *muß* saubere Partituren schreiben, solange ich lebe auf Erden."

Mit etwas geminderter Beschleunigung, aber doch mit frischer Tatkraft wurde die „Walküre" ihrer Vollendung zugeführt. Im März 1856 war sie fertig. Und nun ging's im September desselben Jahres an den „Siegfried". Aber da kam die schwere Züricher Zeit, kam der „Tristan", kamen die „Meistersinger" dazwischen. Vor diesen Erfahrungen und Gestalten mußte der lachende Held weichen. Schon bei Beginn der Vertonung erhielt Otto Wesendonk den Seufzer: „Ich kann mich nicht mehr für den Siegfried stimmen, und mein musikalisches Empfinden schweift schon weit darüber hinaus, da wo meine Stimmung hinpaßt: in das Reich der Schwermut." Eine Weile noch zwang sich der Meister in die sonnige Welt Siegfrieds hinein. Dann aber legte er die goldene Feder nieder, und Liszt hörte (28. Juni 1857) das ergreifende Bekenntnis: „Ich habe meinen jungen Siegfried noch in die schöne Waldeinsamkeit geleitet; dort habe ich ihn unter der Linde gelassen und mit herzlichen Tränen von ihm Abschied genommen; er ist besser dort daran als anderswo."

Erst nach elf Jahren, als die glücklichen Zeiten von Triebschen gekommen waren, wurde das unvollendete Nibelungenwerk wieder vorgeholt. Und es begann eine neue fröhliche Schaffenszeit. Im August 1869 ward der „Siegfried" vollendet. Im Juni 1870 begann die Vertonungsarbeit an der „Götterdämmerung", ihr Schluß am 21. November 1874. So war das ungeheure Werk glücklich hinausgeführt. Schon vorher — nach Vollendung der Orchesterskizze zum letzten Drama — hatte König Ludwig II. die schöne stolze Widmung empfangen:

Vollendet das ewige Werk!
Wie im Traum ich es trug,
wie mein Wille es wies,
was bange Jahre barg
des reifenden Mannes Brust,
aus winternächt'gen Wehen
der Lieb und des Lenzes Gewalten
trieben dem Tag es zu:
da steh' es stolz zur Schau,
als kühner Königsbau
prang es prächtig der Welt!

* * *

Schon aus den vorstehenden Äußerungen ist zu entnehmen, daß Wagner in diesem gewaltigen Gedichte weit mehr bieten wollte, als ein herkömmliches Bühnenstück. Indem er auf den Urgrund des Mythus zurückging, ward ihm die Dichtung zu einer Ausgestaltung tiefer Gedanken. „Meine ganze Weltanschauung hat in ihm (dem Ring des Nibelungen) ihren vollendetsten künstlerischen Ausdruck gefunden", schrieb er damals an Liszt. Es war die Weltanschauung seiner damaligen schmerzensvollen Tage, noch nicht die der späteren Siegeszuversicht. Nicht als ob seine Weltanschauung späterhin eine völlig andere geworden wäre: wer sich von früh an gewöhnt hat, die Dinge und Geschehnisse um sich her mit ernstem bewußten Sinnen zu betrachten, wird die ersten Eindrücke und Erfahrungen nie wieder ganz vergessen, und auch bei einem späteren fortbildenden

Wechsel der Anschauungen werden die ursprünglichen Gedanken mit all ihrem Schwergewicht stets wiederkehren. Aber es ist auch für den kühlsten Denker und vollends für den leidenschaftlich schaffenden Künstler ein ander Ding, ob er seine Einzelbeobachtungen und Forschungen in den Tagen innerster Zerrissenheit und bangster Kümmernisse zusammenfaßt, oder ob er seine Weltanschauung in Zeiten erhöhten Lebensgefühls zum Ausdruck bringt. Die Grundgedanken werden dieselben bleiben, aber die Sprache, in der sie nach Gestaltung ringen, der Ton, mit dem sie gesprochen werden, wird ein anderer sein; denn der Gesichtswinkel, unter dem Dinge und Leben angeschaut werden, ist ein anderer geworden. So kam auch hier in dieser Dichtung des Meisters nie versiegender Idealismus, sein Haß gegen den verderblichen, nur auf das Sinnliche gerichteten Geist, seine Verachtung selbstischer Ichsucht, seine ganze große mitleidsvolle Liebe zum stärksten Ausdruck. Aber das Ganze war mehr in den Ton düsteren Weltschmerzes und bitterer Weltverneinung getaucht, als die späteren Werke, die „Meistersinger" und der „Parsifal". Und es wird immer zu den merkwürdigsten Ereignissen deutschen Kunstschaffens gehören, wie Wagner damals ein Riesendrama aus eigenster Schaffenskraft schreiben konnte, dessen Grundstimmung sich so nahe mit den Schopenhauerschen Gedanken berührte, die ihm damals doch noch völlig unbekannt geblieben waren.

Was der Meister im Grunde mit seiner Dichtung auszusprechen beabsichtigte, hat er selbst wiederholentlich gesagt. Und wir werden dem Gedankengehalte der vier Dramen am nächsten kommen, wenn wir — von eigenen und auch von allzu eingehenden Deutungen uns möglichst fern haltend — vorerst den Dichter selbst zu Worte kommen lassen.

Zunächst schilderte er den Inhalt des Ringes in seiner erläuternden Schrift über den Nibelungenmythus (1848) so: „In hoher Tätigkeit ordneten die Götter die Welt, banden die Elemente durch weise Gesetze und widmeten sich der sorgsamsten Pflege des Menschengeschlechts. Ihre Kraft steht über allem. Doch der Friede, durch den sie zur Herrschaft gelangten, gründet sich nicht auf Versöhnung: er ist durch Gewalt und List vollbracht. Die Absicht ihrer

höheren Weltordnung ist sittliches Bewußtsein: das Unrecht, das sie verfolgen, haftet aber an ihnen selber. Wotan selbst kann es nicht tilgen, ohne ein neues Unrecht zu begehen: nur ein von den Göttern selbst unabhängiger freier Wille, der alle Schuld auf sich selbst zu laden und zu büßen imstande ist, kann den Zauber lösen, und in dem Menschen ersehen die Götter die Fähigkeit zu solchem freien Willen. In den Menschen suchen sie also ihre Göttlichkeit zu übertragen, um seine Kraft so hoch zu heben, daß er, zum Bewußtsein dieser Kraft gelangend, des göttlichen Schutzes selbst sich entschlägt, um nach eigenem freien Willen zu tun, was sein Sinn ihm eingibt. Zu dieser hohen Bestimmung, Tilger ihrer eigenen Schuld zu sein, erziehen die Götter nun den Menschen, und ihre Absicht würde erreicht sein, wenn sie in dieser Menschenschöpfung sich selbst vernichteten, nämlich in der Freiheit des menschlichen Bewußtseins ihres unmittelbaren Einflusses sich selbst begeben müßten."

Weniger philosophisch abgeklärt, aber in ihrer unmittelbaren schriftlichen Gestaltung nur um so anziehender und lehrreicher, sind Erläuterungen, die Wagner mitten aus dem Schaffen heraus in einem Briefe an Röckel (25. Januar 1854) ausspricht: „Für mich hat das Gedicht nur folgenden Sinn: Darstellung der Wirklichkeit. — Statt der Worte: ‚ein düstrer Tag dämmert den Göttern; in Schmach doch endet dein edles Geschlecht, läßt du den Reif nicht los!', lasse ich Erda nur sagen: ‚Alles, was ist — endet: ein düstrer Tag dämmert den Göttern: Dir rat ich, meide den Ring!' — Wir müssen sterben lernen, und zwar sterben im vollständigsten Sinne des Wortes; die Furcht vor dem Ende ist der Quell aller Liebllosigkeit, und sie erzeugt sich nur da, wo selbst bereits die Liebe erbleicht. Wie ging es zu, daß diese höchste Beseligerin alles Lebenden dem menschlichen Geschlechte so weit entschwand, daß dieses endlich alles, was es tat, einrichtete und gründete, nur noch aus Furcht vor dem Ende erfand? Mein Gedicht zeigt es. Es zeigt die Natur in ihrer unentstellten Wahrheit mit all ihren vorhandenen Gegensätzen, die in ihren unendlich mannigfachen Begegnungen auch das gegenseitig sich Abstoßende enthalten. Nicht aber daß Alberich von den Rheintöchtern abgestoßen wurde . . . ist der entscheidende Quell des Unheils: Alberich und sein Ring konnten den Göttern

nichts schaden, wenn diese nicht bereits für das Unheil empfänglich waren. Wo liegt nun der Keim dieses Unheils? Siehe die erste Szene zwischen Wotan und Fricka . . . Das feste Band, das beide bindet, entsprungen dem unwillkürlichen Irrtum der Liebe, über den notwendigen Wechsel hinaus sich zu verlängern, sich gegenseitig zu gewährleisten, dieses Entgegentreten dem ewig Neuen und Wechselvollen der Erscheinungswelt — bringt beide Verbundene bis zur gegenseitigen Qual der Lieblosigkeit. Der Fortgang des ganzen Gedichtes zeigt demnach die Notwendigkeit, den Wechsel, die Mannigfaltigkeit, die Vielheit, die ewige Neuheit der Wirklichkeit und des Lebens anzuerkennen und ihr zu weichen. Wotan schwingt sich bis zu der tragischen Höhe, seinen Untergang — zu wollen. Dies ist alles, was wir aus der Geschichte der Menschheit zu lernen haben: das Notwendige zu wollen und selbst zu vollbringen. Das Schöpfungswerk dieses höchsten, selbstvernichtenden Willens ist der endlich gewonnene furchtlose, stets liebende Mensch: Siegfried. — Das ist alles. — Des näheren verdichtet sich die unheilstiftende Macht, das eigentliche Gift der Liebe, in dem der Natur entwendeten und gemißbrauchten Nibelungenringe: nicht eher ist der auf ihm haftende Fluch gelöst, als bis es der Natur wiedergegeben, das Gold in den Rhein zurückversenkt ist. Auch dies lernt Wotan erst ganz am Schlusse, am letzten Ziele seiner tragischen Laufbahn erkennen: das, was Loge ihm im Anfang wiederholt und rührend vorhielt, übersah der Machtgierige am meisten; zunächst lernte er — an Fafners Tat — nur die Macht des Fluches erkennen; erst als der Ring auch Siegfried verderben muß, begreift er, daß einzig diese Wiedererstattung des Geraubten das Unheil tilgt und knüpft daher die Bedingung seines gewünschten eigenen Unterganges an diese Tilgung eines ältesten Unrechtes. *Erfahrung* ist alles."

So steht nach des Dichters eigener Absicht Wotan im Mittelpunkt der ganzen Handlung; er ist der eigentliche Held des Dramas, daher auch der Meister selbst eine Zeitlang die Absicht hegen konnte, das große vierteilige Werk „Wotan" zu überschreiben.

Im Innern des Gottes vollzieht sich die Tragödie: jener innere Kampf zwischen Wollen und Wissen, und der andere Streit zwischen Macht und Liebe. „Hier ist alles tragisch, und der Wille, der eine

Welt nach seinem Wunsche bilden wollte, kann endlich zu nichts Befriedigenderem gelangen, als durch einen würdigen Untergang sich selbst zu brechen", so äußerte sich Wagner selbst. Aber sein geistvollster und beredtester Deuter, Friedrich Nietzsche, hat noch klarer auszusprechen verstanden, was eigentlich der Kern des Dramas sei. In seinem köstlichen Aufsatze „Richard Wagner in Bayreuth", der das vierte Stück der unzeitgemäßen Betrachtung bildet, spricht er die schönen treffenden Worte: „Im Ringe der Nibelungen ist der tragische Held ein Gott, dessen Sinn nach Macht dürstet, und der, indem er alle Wege geht, sie zu gewinnen, sich durch Verträge bindet, seine Freiheit verliert, und in den Fluch, welcher auf der Macht liegt, verflochten wird. Er erfährt seine Unfreiheit gerade darin, daß er kein Mittel mehr hat, sich des goldenen Ringes, des Inbegriffs aller Erdenmacht und zugleich der höchsten Gefahren für ihn selbst, solange er in dem Besitze seiner Feinde ist, zu bemächtigen: die Furcht vor dem Ende und der Dämmerung aller Götter überkommt ihn und ebenso die Verzweiflung darüber, diesem Ende nur entgegensehen, nicht entgegenwirken zu können. Er bedarf des freien, furchtlosen Menschen, welcher, ohne seinen Rat und Beistand, ja im Kampfe wider die göttliche Ordnung, von sich aus die dem Gotte versagte Tat vollbringt: er sieht ihn nicht, und gerade dann, wenn eine neue Hoffnung noch erwacht, muß er dem Zwange, der ihn bindet, gehorchen: durch seine Hand muß das Liebste vernichtet, das reinste Mitleiden mit seiner Not bestraft werden. Da ekelt ihn endlich vor der Macht, welche das Böse und die Unfreiheit im Schoße trägt, sein Wille bricht sich, er selber verlangt nach dem Ende, das ihm von ferne her droht. Und jetzt erst geschieht das früher Ersehnteste: der freie, furchtlose Mensch erscheint, er ist im Widerspruch gegen alles Herkommen entstanden; seine Erzeuger büßen es, daß ein Bund wider die Ordnung der Natur und Sitte sie verknüpfte: sie gehen zugrunde, aber Siegfried lebt. Im Anblick seines herrlichen Werdens und Aufblühens weicht der Ekel aus der Seele Wotans, er geht dem Geschicke des Helden mit dem Auge der väterlichen Liebe und Angst nach. Wie er das Schwert schmiedet, den Drachen tötet, den Ring gewinnt, dem listigsten Truge entgeht, Brünnhilde erweckt, wie der Fluch, der

auf dem Ringe ruht, auch ihn nicht verschont, ihm nah und näher kommt, wie er treu in Untreue, das Liebste aus Liebe verwundend, von den Schatten und Nebeln der Schuld umhüllt wird, aber zuletzt lauter wie die Sonne heraustaucht und untergeht, den ganzen Himmel mit seinem Feuerglanze entzündend und die Welt vom Fluche reinigend — das alles schaut der Gott, dem der waltende Speer im Kampfe mit dem Freiesten zerbrochen ist und der seine Macht an ihm verloren hat, voller Wonne am eigenen Unterliegen, voller Mitfreude und Mitleiden mit seinem Überwinder: sein Auge liegt mit dem Leuchten einer schmerzlichen Seligkeit auf den letzten Vorgängen, er ist frei geworden in Liebe, frei von sich selbst."

Man hat den Gegensätzen in Wotans Seele nachgespürt und sie als unvereinbare Widersprüche hingestellt. Man hat den Gott um ihretwillen schwächlich und schwankend genannt. Mit Unrecht. Denn das ist die natürliche unausbleibliche Folge des Dichters und Denkers, der die geheimnisvollen Tiefen der Gottheit zu enträtseln sucht. Da stößt jeder Grübelnde auf unlösbare Widersprüche. Und durch rein logische Gedankenarbeit kann die ewig peinigende Frage nicht gelöst werden: wie kommt das Böse in die Welt und wie, daß der allmächtige Gott das Übel zulassen kann? Läßt er das Böse mit Willen zu, so offenbart er eine sittliche Inkonsequenz seines Wesens. Läßt er das Böse nicht zu, sondern entsteht das Arge ohne und wider seinen Willen, so zeigt sich eine logische Inkonsequenz, denn dann ist er nicht allmächtig. So haben Theologen und Philosophen seit Menschengedenken über das unbegreifliche Wesen der Gottheit gegrübelt, und die in ihrem Rate am besten zu Hause zu sein vorgaben, die Dogmatiker der mittelalterlichen Geisteswelt, die haben am wenigsten vermocht, die Widersprüche zu tilgen. So wird es auch diesem gedichteten Gott gegenüber ziemen, anstatt seine Seele bis ins Innerste zerfasern zu wollen, das Unerforschliche ruhig zu verehren und auch auf ihn des Harfners Klage anzuwenden: „Er führt ins Leben uns hinein und läßt die Armen schuldig werden, dann überläßt er sie der Pein — denn alle Schuld rächt sich auf Erden."

Das muß dann freilich zugegeben werden, daß dieser Gott nicht ein Held des Dramas im gewöhnlichen Sinne sein kann, weil

ihm dazu zuviel Innerliches, Seelisch-Zwiespältiges anhaftet. Aber es soll der „Ring des Nibelungen" auch kein Theaterstück im gewöhnlichen Sinne sein, sondern ein Weltgedicht voll tiefster Gedanken und ein Hohes Lied des deutschen Idealismus. Und das, was die einzelnen Teile da wirklich im Innersten verbindet, ist die Tragödie in Wotans Seele; so bleibt der Gott tatsächlich ein bewaltiger tragischer Held.

Für den oberflächlicher Urteilenden erscheint freilich Siegfried als der eigentliche Held. Und daß das so geschehen kann, liegt nicht nur an der Vorliebe, mit der Wagner diesen herrlichen Recken geschaffen und ausgestattet hat, sondern es ist auch ein begreiflicher Nachklang davon, daß das ganze Drama ursprünglich die Heldenoper von Siegfrieds Tod gewesen ist.

Ursprünglich ist dieser Held aus revolutionärer Stimmung heraus geboren worden, das Urbild germanisch-freien Mannestums. Sein Schöpfer sagte selbst von ihm: Ich sah in Siegfried „den Menschen in der natürlichsten, heitersten Fülle seiner sinnlich belebten Kundgebung" vor mir. „Kein historisches Gewand engte ihn mehr ein; kein außer ihm entstandenes Verhältnis hemmte ihn irgendwie in seiner Bewegung, die aus der innersten Quelle seiner Lebenslust jeder Bewegung gegenüber sich so bestimmte, daß Irrtum und Verwirrung, aus dem wildesten Spiele der Leidenschaften genährt, rings um ihn bis zu seinem offenbaren Verderben sich häufen konnten, ohne daß der Held einen Augenblick, selbst dem Tode gegenüber, den innern Quell in seinem wellenden Erguss nach außen gehemmt, oder je etwas anderes für berechtigt über sich und seine Bewegung gehalten hätte, als eben die notwendige Ausströmung des rastlos quillenden inneren Lebensbrunnens. Mich hatte Elsa diesen Mann finden gelehrt. Er war mir der männlich verkörperte Geist der ewig und einzig zeugenden Unwillkür, des Wirkers wirklicher Taten, des Menschen in der Fülle höchster, unmittelbarster Kraft und zweifellosester Liebenswürdigkeit. Hier, in der Bewegung dieses Menschen, war kein gedankenhaftes Wollen der Liebe mehr, sondern leibhaftig lebte sie da, schwellte jede Ader und regte jede Muskel des heiteren Menschen zur entzückenden Betätigung ihres Wesens auf."

So blieb Siegfried der freiſte Held, der Mann der unmittelbaren Tat. Der Vergeſſenheitstrank, der ihn zur Untreue verleitet, iſt ein Symbol des furchtbaren Giftes des dämoniſchen Nibelungengeiſtes, ſeine eigentliche tragiſche Schuld der Kampf um Brünnhilde für Gunther wider deren Willen. Schließlich erſchien es dem Dichter aber, als ſei der furchtloſe, ſtets liebende Held doch nicht allein der vollkommene Menſch. So geſellte er zum Manne das Weib. „Er iſt nur die Hälfte, erſt mit Brünnhilde wird er zum Erlöſer: nicht einer kann alles; es bedarf vieler, und das leidende, ſich opfernde Weib wird endlich die wahre wiſſende Erlöſerin: denn die Liebe iſt eigentlich ‚das ewig Weibliche' ſelbſt ... Seit vollends Siegfried ſie erweckt, hat ſie kein anderes Wiſſen mehr als das Wiſſen der Liebe. Nun — das Symbol dieſer Liebe iſt — da Siegfried von ihr zog — der Ring: da ihn Wotan von ihr fordert, tritt ihr nur noch der Grund ihrer Trennung von Wotan entgegen (weil ſie aus Liebe handelte), und nur eines weiß ſie jetzt noch, daß ſie allem Göttertume entſagt hat, um der Liebe willen. Sie weiß aber, daß die Liebe das einzig Göttliche iſt: ſo möge denn Walhalls Pracht zugrunde gehen, aber den Ring — die Liebe — opfert ſie nicht. Ich bitte Dich, wie erbärmlich, geizig und gemein ſtünde ſie nun da, wenn ſie den Ring deshalb verweigerte, weil ſie (etwa durch Siegfried) um ſeinen Zauber, um ſeine Goldmacht wüßte? Das wirſt Du doch dieſem herrlichen Weibe nicht im Ernſte zumuten? — Schauert es Dich aber, daß dieſes Weib gerade in dieſem verfluchten Ring das Symbol der Liebe bewahrt, ſo wirſt Du ganz nach meiner Anſicht empfinden und hierin die Macht des Nibelungenfluches auf ſeiner furchtbarſten, tragiſchſten Höhe erkennen: dann wirſt Du überhaupt die Notwendigkeit des ganzen letzten Dramas ‚Siegfrieds Tod' erkennen. Das mußten wir noch erleben, um vollkommen das Unheil des Goldes inne zu werden." Ähnlich wie ſpäter Parſifal wird Brünnhilde durch ihr Mitleid wiſſend. Aus Liebe gibt ſie ihr Wiſſen dahin, um zuletzt doch ihrem in opfernder Liebe verbrachten Leben das allerhöchſte Wiſſen zu entnehmen: „Trauernder Liebe tiefſtes Leid ſchloß die Augen mir auf." Indem ſie den Ring dem Rheine zurückgibt, reinigt ſie die Welt von dem Böſen. Mit ihrem Opfertode

löst sie den Fluch der Liebloſigkeit und bahnt ein neues menſchliches Reich der Liebe an, das an Stelle der Götter- und Heldenmacht treten ſoll. So iſt Liebe ihres Lebens Inhalt und Ziel.

Um dieſe Hauptgeſtalten gruppieren ſich eine Reihe weiterer Träger großer Gedanken, die doch durchaus nicht von des Gedankens Bläſſe angekränkelt ſind, ſondern ſich voll Blut und Leben als wirkliche Perſönlichkeiten darſtellen. Götter und Helden, Lichtalben und Nibelungen, Naturgewalten und Schickſalsmächte in vielſagender Mannigfaltigkeit. Alle mit ſcharfen Umriſſen gekennzeichnet, alle mit beſonderem fein zum Ausdruck gebrachten Seelenleben.

Es iſt immer eine Lieblingsbeſchäftigung treuer Wagnerſchüler geweſen, die Handlung und ihre Vorgänge wie alle Worte bis ins einzelnſte zu deuten. Und es iſt eine dankbare Beſchäftigung, denn es ſind unerſchöpfliche Tiefen da zu durchleuchten und tauſend vielverzweigte bedeutſame Beziehungen zu entwirren. Aber wie der Dichter ſelbſt einer allzu wißbegierigen Frageluſt gegenüber ſich auf das „Unausſprechliche“ berufen hat, das da vor ſich gehe und über das er darum auch nicht gern ſpreche, ſo werden wir hier gut tun, uns mit der Klarlegung der Grundgedanken genügen zu laſſen und ein zu tiefes Sichverſenken in Einzelheiten zu vermeiden. Den Gang der vier Dramen ſelbſt werden wir noch betrachten. Hier genüge die Bemerkung, daß dieſes größte deutſche Drama auch in ſeinem Aufbau von bewundernswerter einfacher Größe iſt. So fruchtbar auch die Züge der alten Überlieferung verwertet wurden, ſo frei iſt doch die geſamte dichteriſche Neuſchöpfung gebildet worden. Und das in großen plaſtiſchen Zügen! Jedes Drama zerfällt in drei Aufzüge; die meiſten Akte haben drei Hauptſzenen, nur im zweiten der Walküre und im zweiten der Götterdämmerung zählen wir fünf. Dieſe große Einfachheit des Szenenbaus hat eine um ſo gründlichere pſychologiſche Entwicklung der Einzelvorgänge ermöglicht.

Zum dichteriſchen Ausdruck wählte Wagner für das einzigartige Werk den Stabreim und hat ſo auch in der Wortſprache eine Welt für ſich geſchaffen, wie ja auch jedes ſeiner anderen Dramen nach Form, Farbe, Fügung und Seele eine in ſich abgeſchloſſene

Welt darstellt und seine eigene Sprache redet. Weil in dieser alten feierlichen Weise das Volk einst selbst seine Mythen geschaffen habe, fand Wagner diese kurzen, aus wenigen Senkungen und Hebungen freigefügten Verse mit dem Stabreim am besten für seine Neuschöpfung geeignet. Und er hat sich auch hierin als ein wirklich großer Dichter gezeigt. Wir werden Nietzsche durchaus recht geben müssen, wenn er darüber rühmend sagt: „Wagner zwang die Sprache in einen Urzustand zurück, wo sie fast noch nicht in Begriffen denkt, wo sie noch selber Dichtung, Bild und Gefühl ist; die Furchtlosigkeit, mit der Wagner an diese ganz erschreckende Aufgabe ging, zeigt, wie gewaltsam er von dem dichterischen Geiste geführt wurde, als einer, der folgen muß, wohin auch sein gespenstischer Führer den Weg nimmt. Man sollte jedes Wort dieser Dramen singen können, und Götter und Helden sollten es in den Mund nehmen: das war die außerordentliche Anforderung, welche Wagner an seine sprachliche Phantasie stellte." Er ließ darum ab von dem schwerfälligen Partikelwesen unserer gewöhnlichen Satzfügung, wie von den unsingbaren Hilfswörtern. „Leiblichkeit des Ausdrucks, verwegene Gedrängtheit, Gewalt und rhythmische Vielartigkeit, ein merkwürdiger Reichtum an starken und bedeutenden Wörtern, Vereinfachung der Satzgliederung, eine fast einzige Erfindsamkeit in der Sprache der wogenden Gefühle und der Ahnung, eine mitunter ganz rein sprudelnde Volkstümlichkeit und Sprichwörtlichkeit" — darin sieht der begeisterte und doch besonnene Verehrer die hauptsächlichen Eigenschaften dieser Nibelungensprache Wagners.

Daß *jeder* Wortausdruck wohl gelungen sei, wird niemand behaupten wollen, der in seiner Bewunderung noch Raum für nüchterne Prüfung behält. Gewiß, manche der viel geschmähten oder verspotteten Wortschöpfungen gehen unmittelbar auf mittelalterliche oder altdeutsche Vorbilder zurück und sind deshalb ebenso berechtigt, wie eine ganze Reihe aus dem echtesten deutschen Sprachgeiste neu herausgeborener, für den Gedanken, den sie aussprechen sollen, höchst bezeichnender Worte. Neben solchen genialen Wiederschöpfungen oder Neubildungen stehen doch auch gesuchte Wendungen und sprachliche Zerrungen. Des Meisters Lust am Übermütigen und Absonderlichen, am Derbkomischen und Ausgelassenen tritt

manchmal empfindlich störend zutage. Freilich muß der gewaltige Dramatiker das volle Recht für sich in Anspruch nehmen, neben Hamlet auch den Kaliban zu bilden und neben Julia auch die Rüpel in ihrer Sprache reden zu lassen. Und so wird es immer richtiger sein, auch das gelegentlich Fremdartige dieser Sprache nicht ohne jedes Bedenken, aber doch in Ruhe zu ertragen, weil aus eines großen Meisters Seele entsprungen, als über diese Wendungen wohlfeile Witze zu reißen und sich durch sie die Freude an dem Werke rauben oder mindern zu lassen. Wer das Wagalaweia des „Rheingold" zum ersten Male liest, mag darüber stutzig werden. Wer es gehört hat, wird sagen müssen, daß es unübertrefflich das wogende Fluten der Wellen malt. Hier aber ist für mancherlei Dunkelheiten des Ausdrucks, für die gelegentlichen sprachlichen Umschleierungen des Gedankens, für etliche gewagte Wortbildungen die eigentliche Lösung: Der „Ring der Nibelungen" ist kein Wortdrama, nie ist er zum Lesen allein, oder zum Vorlesen bestimmt. Jeder Vorgang erhält in ihm vielmehr eine dreifache Verdeutlichung in Wort, Gebärde und Ton. Ohne Musik und Darstellung können die Dramen daher gar nicht verstanden und genossen werden. Was die knappen Worte manchmal nur stammelnd künden, wird durch die Musik mit ihren Deutungen geheimster Gefühle breit und klar ausgesprochen und erhält durch Mienenspiel und Bewegung der Bühnenkünstler ihre sichtbare Erläuterung.

Wagner selbst schrieb bei der poetischen Arbeit an den Freund Röckel: „Wie vieles, bei dem ganzen Wesen meiner dichterischen Absicht, erst durch die Musik deutlich wird, das habe ich nun wieder ersehen: ich kann jetzt das musiklose Gedicht gar nicht mehr ansehen. Mit der Zeit denke ich Dir auch die Komposition mitteilen zu können. Für jetzt nur so viel, daß sie zu einer fest verschlungenen Einheit geworden ist. Das Orchester bringt fast keinen Takt, der nicht aus vorangehenden Motiven entwickelt ist."

Dabei hörten wir schon, wie der Tondichter zunächst die plastischen Naturmotive erfand, welche dann „in immer individuellerer Entwickelung zu den Trägern der Leidenschafts-Tendenzen der weitgegliederten Handlung und der in ihr sich aussprechenden Charaktere sich zu gestalten hatten." Diese plastischen Naturmotive sind Ele-

mentargebilde von höchster Einfachheit, wie schon gleich zu Anbeginn des Werkes jene Urweise zeigt, die den Urzustand der Natur vor allen Leidenschaften der Götter und Menschen schildert. Aber auch alle die anderen Motive, die den Grund zu der reich entwickelten thematischen Entfaltung und Verknüpfung bilden, sind Gebilde von wenigen Tönen in einfachster rhythmischer Folge. Es sei nur an das Rheingold- und das Schwertmotiv erinnert.

Vor allem ist es in diesem Drama das Naturleben, das einen bis dahin nicht gekannten musikalischen Ausdruck durch den Meister fand. Und wir dürfen hier wohl noch einmal Nietzsche zu Worte kommen lassen, der als bester Prophet von Bayreuth diese Kunst Wagners, allem, was bis jetzt nicht reden wollte, eine Sprache zu geben, treffend so schildert: „Er glaubt nicht daran, daß es etwas Stummes geben müsse. Er taucht auch in Morgenröte, Wald, Nebel, Kluft, Bergeshöhe, Nachtschauer, Mondesglanz hinein und merkt ihnen ein heimliches Begehren ab: sie wollen auch tönen. Wenn der Philosoph sagt, es ist ein Wille, der in der belebten und unbelebten Natur nach Dasein dürstet, so fügt der Musiker hinzu: und dieser Wille will, auf allen Stufen, ein tönendes Dasein."

Aber nicht nur die ganze weite Natur hebt in dieser Dramenfolge zu singen und zu klingen an: vor allem ist es doch die ganze reiche Stufenfolge der seelischen Empfindungswelt, die alle ihre Regungen zum Tönen bringt. Da ist nichts, was in einer Menschenbrust geahnt und gefühlt wird, das hier nicht erklänge. Ob wir es lieblich heißen, wie der Rheintöchtersang und das Lied des Waldvögleins, ob erhaben wie Brünnhildens Erweckung und Siegfrieds Trauermusik, ob liebesleidenschaftlich wie Siegmund und Sieglindes Zwiegesang, ob dämonisch wie Alberichs Fluch, ob heiter wie Siegfrieds Schmiedelieder, ob grausig wie der Hundingskampf, ob rührend wie Wotans Abschied von der Walküre, ob es sich um Gram und Schmerz, um Jauchzen und Lust, um Zorn und Hohn, um Neid und Gier oder um sonst irgend eine Seelenregung handelt: die ganze weite Gefühlswelt findet hier ihren tönenden Ausdruck, und die Handlung wird tief ins Innere gelegt, so daß die Musik die Deuterin der seelischen Vorgänge ist.

Man zählt im ganzen etwa neunzig Hauptmotive, die symbolisch-

psychologisch behandelt werden und als Ahnungs-, Weissagungs-, Erinnerungs- und Entwicklungssymbole auftreten. Sie alle werden dichterisch umgeprägt und thematisch durchgearbeitet, auch rhythmisch gewandelt, treten in geistvoller Gedankenverbindung und sinniger Beziehung immer von neuem in neuer Entfaltung und Verkettung auf und verbinden so das gewaltige Werk auch musikalisch zu einer umfassenden Einheit. Dabei ist bereits im Rheingold das motivische Grundmaterial gegeben, das dann in den folgenden Dramen seine weitere Ausgestaltung und vertiefende Bereicherung erfährt. Aber auch hier muß ernsthaft vor der beliebten Motivenjagd gewarnt werden. Wichtiger als dieses Spüren und Entdecken ist ein volles Genießen des Gesamtkunstwerks mit voller Hingebung und ohne klügelndes Berechnen.

Der Gesang zeigt das von Wagner ersonnene, zwischen gewöhnlichem rezitativischem Sprechgesang und geschlossener Melodie in der Mitte liegende Verfahren in höchster Vollendung; doch gibt es auch hier gelegentlich völlig in sich abgeschlossene Gestaltungen.

Als wichtigstes Hilfsmittel zur Ausführung des Kunstwerks dient dem Meister natürlich auch hier das Orchester, dessen reichste Besetzung er fordert und dem er zu den gewohnten Instrumenten (er fordert allein 64 Streichinstrumente, nämlich 16 erste und 16 zweite Violinen, 12 Violen, 12 Violoncelli, 8 Kontrabässe) noch allerhand, sonst seltener gebrauchte, wie Baßtrompete, Tenor- und Baßtuba, Kontrabaßposaune, aber auch sechs Harfen, gestimmte Glöckchen, Becken und Triangel zuteilt. Freilich wird es nur wenigen Orchestern möglich sein, diese sechs Harfen, die am Schluß des Rheingolds den Regenbogen tönen lassen, wirklich aufzubringen.

Vorabend: **Das Rheingold.**

In keuscher Schönheit und unendlicher Klarheit beginnt das Vorspiel, das seine ganzen 136 Takte lang auf einem Orgelpunkte aufgebaut ist. Es klingt zunächst das tiefe Es wie eine große heilige Stille. Wie nach dem vierten Takte nichts dazu tritt als die Quinte B spürt man trotz dieses geradezu unsagbar einfachen Mittels, wie das Urthema allmählich anschwillt und flüssiger wird, bis dann die

gleichmäßige Wellenbewegung uns das Fluten der Rheinwogen und den Tanz der Rheintöchter malt. So ist der Hörer bereits darauf vorbereitet, was sich ihm bieten wird, wenn der Vorhang sich teilt. Grünliche Dämmerung schwebt über dem felsigen Grunde des Rheins, und rastlos strömen die Fluten. Um ein Riff in der Mitte kreisen in anmutigem Tanze die drei Rheintöchter und singen ihre wogende Weise. Zu ihnen gesellt sich, aus finstrer Schlucht auftauchend, Alberich der Nibelung. Er girrt liebedurstig nach der Gunst der holden Frauen; die aber necken ihn mit kindlicher Lust und entfliehen dem Nachkletternden immer von neuem. Plötzlich bricht von dem Felsenriff aus ein zauberisches Licht durch das Wasser: das Rheingold leuchtet. Da singen die Drei ihr jauchzendes Lied zu Ehren des edlen Horts. Aber in kindisch törichter Geschwätzigkeit verraten sie auch dem gespannt lauschenden Schwarzalben das sorgsam zu hütende Geheimnis des Goldes: „Der Welt Erbe gewänne zu eigen, wer aus dem Rheingold schüfe den Ring, der maßlose Macht ihm verlieh", und dann auch die Bedingung, die der erfüllen muß, der Gold sich gewinnen will: „Nur wer der Minne Macht versagt, nur wer der Liebe Lust verjagt, nur der erzielt sich den Zauber, zum Reif zu zwingen das Gold." Da verflucht in wütender Hast Alberich alle die Liebe, die ihn noch eben erfüllt hat, reißt mit furchtbarer Gewalt das Gold aus dem Riffe und verschwindet mit der Beute in der Tiefe. Dichte Nacht bricht herein, und angstvoll erschallt der Weheruf der unseligen Rheintöchter.

Wie die Nebel sich verlieren, ersteht eine freie Gegend auf Bergeshöhen bei Morgendämmern. Im wachsenden Glanze zeigt sich auf fernem Felsgipfel eine ragende Burg. Zwischen dem Berg und dem blumigen Grunde vorn fließt in tiefem Tale der Rhein. Noch träumt Wotan von Mannes Ehre, ewiger Macht und endlosem Ruhme, da hat seine Gattin Frika, vom Schlummer erwachend, schon die neu erbaute Burg gewahrt. In majestätischer Pracht ertönt feierlich das Walhallmotiv. Da begrüßt auch der Gott mit frohem Worte das ewige Werk, auf Berges Gipfel die Götterburg. Frika stört seine Freude und weist darauf hin, daß nun die Bauleute Fafner und Fasolt den vertragsmäßig ausbe-

dungenen Lohn heischen würden: Freia, die liebliche Göttin. Schon eilt die Holde ängstlich herbei, von den Riesen bedroht. Wotan beruhigt die furchtsamen Frauen, späht aber doch ängstlich nach Loge aus, dem listigen Gotte, der zu dem Vertrage geraten und versprochen hatte, Freia vor der Riesen Hände zu bewahren. Da nahen die zwei, Fasner, der Schwarzlockige, mit seiner Gier nach Besitz, Fasolt, der Blonde, mit der Lust zum Weibe. Sie fordern herrisch den verdienten Lohn. Wotan weist ihre Forderung zurück und muß sich so sein eidbrüchiges Benehmen vorhalten lassen. Donner und Froh eilen herbei, die Schwester mit Gewalt zu schützen. Aber Wotan tritt mit dem Speere zwischen sie und die Riesen: „Verträge schützt meines Speeres Schaft!" Da endlich naht der ersehnte Loge, der Loki der Edda, hier der Intrigant des Götterhofes und zugleich dem Goetheschen Mephisto ähnlich, das böse Gewissen. Das Züngeln und Lecken der Flamme des Feuergottes malt in der Musik ein kennzeichnendes Thema in flackernder chromatischer Bewegung, das noch häufig in den Dramen wiederkehrt. Ist's Loge doch, der zuletzt mit seiner Lohe die Götterburg verzehrt. Zunächst bringt der Kluge keine Hilfe. Denn er hat vergebens rings in der Welt versucht, Ersatz für Freia zu suchen. Herrlich klingt sein Lied von Weibes Wonne und Wert. Keiner auf Erden hat der Liebe und dem Weibe entsagen wollen, nur einer, der Nibelung, entriet der Liebe um des Goldes willen, das er den Rheintöchtern raubte. Die Kunde von dem Golde erregt die Zuhörer; der eine Riese fängt an, danach Lust zu bekommen, aber auch in der Götter Seele glimmt das Verlangen nach Macht und Schätzen auf. „Den Ring muß ich haben," ruft Wotan aus und lädt so die Schuld der Machtgier auf sich. Aber auch die Riesen fordern den Reif und wollen so lange die Freia als Pfand behalten, bis sie durch Wotan in den Besitz des Goldes gekommen sind. Sie eilen mit ihrer schönen Beute fort. Da werden die Götter mit Schrecken gewahr, daß sie ohne die sorgliche Pflege Freias Kraft und Macht verlieren und ohnmächtig dahinwelken müssen. Mit plötzlichem Entschlusse auffahrend erklärt sich nun Wotan bereit, das Gold für sich zu gewinnen. Wohl hätten die Rheintöchter Anspruch darauf, aber der Gott bringt des mahnenden Loge Stimme zum Schweigen

und fährt unter der Führung des klugen Gehilfen hinunter nach Nibelheim.

Drunten in der unterirdischen Kluft führt Alberich ein herrisches Regiment über das Heer der Nibelungen, die ihm untertänig sind. Sein Bruder Mime hat das zaubervolle Gewirk des Tarnhelms geschmiedet. Ihn entringt ihm Alberich unter Drohungen und Mißhandlungen. Wotan und Loge bemühen sich nun mit kluger List, dem gewaltigen Schwarzalben die Macht zu entreißen. Der Prahlerische geht in die schlau gelegte Falle und wird, als er sich durch die Kraft des Tarnhelms auf Loges Wunsch in eine Kröte verwandelt, leicht von den Göttern gefangen und gefesselt. Ein ohnmächtig Geketteter wird er zur lichten Höhe geleitet.

Noch einmal erscheint die freie Gegend auf Bergeshöhen mit Walhall und Rheintal. Auf Loges Geheiß läßt Alberich aus der Tiefe die Nibelungen goldene Schätze heraufbringen. Auch den Tarnhelm muß er geben. Daß er den unscheinbaren Ring und mit ihm die Macht behalten könne, hofft er vergebens, denn den Göttern ist die wunderbare Gewalt des Reifs ja bekannt. Ihn fordert schließlich noch Wotan zum Entsetzen des Zwerges. „Das Leben — doch nicht den Ring!" ruft Alberich. Aber er sieht ein, daß er schließlich wird Ring und Leben hingeben müssen, und um das Leben zu erhalten, läßt er sich den Ring entreißen. Er gibt ihn weg mit einem fürchterlichen Fluche, mit dem er zugleich die wiedergewonnene Freiheit begrüßt:

„Wie durch Fluch er mir geriet,
verflucht sei dieser Ring!
Gab sein Gold
mir Macht ohne Maß,
nun zeug sein Zauber
Tod dem — der ihn trägt!
Kein Froher soll
seiner sich freun;
keinem Glücklichen lache
sein lichter Glanz;
wer ihn besitzt,
den sehre Sorge,
und wer ihn nicht hat,
nage der Neid!"

Nie ist des materiellen Erdensinnes Macht und Not wahrer und überzeugender geschildert worden, als in diesem bedeutsamen Fluche Alberichs, von dem die angeführten Verse nur einige Worte sind. Vorerst freilich — wie zumeist im Leben — verhallt diese warnende Wahrheit ungehört. Wotan achtet kaum auf die furchtbare Rede, er ist ganz in die Betrachtung des Ringes verloren und spricht wohlgefällig:

„Nun halt ich was mich erhebt,
der Mächtigen mächtigsten Herrn!"

Das reiche Gold ist das Lösegeld für Freia. Die Götter werden wieder froh und jung und sehen getrost und freudig die Riesen mit Freia wieder nahen. Fafner und Fasolt fordern als Lösegeld einen solchen Haufen Gold, daß hinter ihm Freias Gestalt dem Blick entschwinde. Das Geschmeide wird aufgehäuft. Tatenlos und unmutig muß Wotan dem schmachvollen Feilschen zusehen. Bereits hat der Wunderhelm auf den Haufen geworfen werden müssen, um eine Lücke zu verstopfen. Aber immer noch sieht der lüsterne Fasolt durch eine Ritze der holden Göttin Auge. Auch diese Lücke will er geschlossen sehen. Noch glänzt an Wotans Hand der goldene Reif. Ihn fordern nun als letztes Beutegeld die Riesen. Die Götter flehen, er möge ihn geben. Wotan bleibt entschlossen: „Den Reif geb' ich nicht!" Schon wollen die Riesen aufs neue mit der anmutigen Beute forteilen und schon droht so der heitern Götterwelt das letzte Welken, da bricht aus der Felskluft bläulicher Schein hervor. Erda wird sichtbar, das Schicksal, das mit eherner Macht noch über dem Wunsch und Willen der Götter waltet. Mit mahnender Hand ruft sie dem Gotte zu, zu weichen und des Ringes Fluch zu fliehen, denn sein Gewinn weihe ihn rettungslos dunklem Verderben. Und dann die geheimnisvolle Beschwörung:

„Höre! höre! höre!
Alles was ist, endet.
Ein düstrer Tag
dämmert den Göttern:
dir rat' ich, meide den Ring!"

Die Ewige ſchwindet. Alle blicken geſpannt auf Wotan. Er iſt in tiefes Sinnen verſunken, faßt ſich dann aber mit Gewalt zu dem befreienden Entſchluß:

„Ihr Rieſen, nehmt euren Ring!“

Die Rieſen laſſen Freia los. Während ſie den Schatz teilen, kommen ſie in Zank um den Ring, den jeder beſitzen will. In wildem Schlage ſtreckt Fafner den Genoſſen zu Boden. Mit Entſetzen ſchauen die Götter das ſchreckliche Geſchehnis. Und Wotan verſteht es nun: „Furchtbar erfind' ich des Fluches Kraft.“ Der Ring hat ſein erſtes ſichtbares Opfer gefordert.

Fricka ermuntert den ſinnenden Gemahl, der grübelnd Erda um weiteren Rat fragen und zu ihr in die Tiefe hinabeilen möchte, die hehre Burg zu betreten, die des Gotteseinzugs harre. Donner, der Gewittermacher, ſchwingt ſeinen Hammer, ſammelt die Wolken zuhauf und ſchlägt ſchwer auf den Felſen. Ein ſtarker Blitz entfährt der Wolke, ein heftiger Donnerſchlag folgt. Dann verſchwindet raſch das Gewölk, und von den Göttern zieht ſich mit blendendem Schimmer eine Regenbogenbrücke über das Tal hinüber bis zur Burg, die jetzt im Glanze der Abendſonne leuchtet. Mit ernſtem Schaudern und mit Entzücken zugleich erblickt ſie Wotan. „Es naht die Nacht: vor ihrem Neid biete ſie Bergung nun. So grüß ich die Burg, ſicher vor Bang und Grau'n.“ Da blitzt zugleich mit dieſem feierlichen Gruße, wie ein hell ſchimmerndes Licht, der Ton der Trompete: zum erſten Male ertönt im C-dur-Akkord das Schwert-Motiv der Wälſe. In Wotans Bruſt iſt der Sieg des Verzichtens errungen. Ein neues freies Geſchlecht ſoll die Macht der Erlöſung erringen. Als Göttergedanke erſtehen vor ſeinem Geiſte Helden und Walküren, die ſollen das nun verderblich mit Schuld befleckte Symbol ſinnlicher Macht und Pracht vor den Nibelungen wahren und den Göttern wiedergewinnen. Heldenmut gegen Goldesmacht! Das Symbol dieſer neuen, aus der Not des Verluſtes geborenen Macht iſt das fortan durch jenes Motiv bezeichnete göttliche Schwert.

Harfen ertönen und laſſen den Regenbogen zum Klingen wer-

den. Auf der strahlenden Brücke schreiten die Götter feierlich und froh zu Walhalls Burg. Noch einmal wird ihr Siegesgang durch den wehmütigen Sang der Rheintöchter gestört, die aus der Tiefe um den verlorenen Hort klagen und um seine Wiedergabe flehen. Aber ärgerlich wendet sich der schuldbewußte Wotan von ihnen ab. Nachdenklich schaut Loge den Schreitenden zu; mit überlegenem Spotte weissagt er der siegessichern Schar das nahende Ende und spürt Lust, sich wieder zur lockenden Lohe zu wandeln, um die Götter aufzuzehren, anstatt mit ihnen zu vergehn. „Bedenken will ich's: wer weiß, was ich tu!" Nachlässig schließt sich der Listige der Schar an. So schreiten die Götter der Burg zu. Wohl tönen aus der Tiefe immer erneut die klagenden Laute der Rheintöchter, die ihre Weise nun im düstern Moll ertönen lassen. Aber auch das Walhall-Motiv läßt seine feierlichen Klänge erschallen, das Regenbogen-Motiv verliert sich in rauschenden Akkorden. Die Götter ziehen in Walhall ein.

Erster Tag: **Die Walküre.**

In stürmischer Erregung hebt das Vorspiel an. Es schildert den Gewittersturm mit allen Schrecken der nächtlichen Wildnis und die jagende Flucht des zu Tode gehetzten Helden Siegmund, den wir beim Aufgehen des Vorhangs in die Hundingshütte wanken sehen. An unbekanntem Herde sucht der Ermattete Obdach. Des Hauses Herrin, Sieglinde, gewahrt den Fremdling und erquickt ihn mit labendem Trank. Zwischen beiden beginnt, vom ersten Sehen an, jenes geheime Wechselspiel der Gefühle zu leben, das als Herzensstimme und Zug des Schicksals zugleich zwei verwandte Seelen rasch verknüpft und dann noch hastiger zu wirken pflegt, wenn erlittenes Unglück das umschlingende aus Mitleid und Schmerz gewebte Band ist. Hunding, der finstere Mann, erscheint und mustert mißtrauisch den Fremdling, dessen Ähnlichkeit mit seinem Weibe er schnell schweigend erkennt. Siegmund wird zu Gaste geladen und erzählt seine Irrfahrten, doch unter dem fremden Namen Wehwalt. Aus den Schilderungen entnimmt Hunding, daß sein Gast zu dem Geschlechte gehört, an dem er selbst für vergossenes Sippenblut Rache

zu nehmen berufen ist. So gönnt er Siegmund die Ruhe der Nacht, fordert ihn aber für den nächsten Tag zum Zweikampfe.

Es ist vollständig Nacht geworden. Da sieht der allein zurückgebliebene Siegmund im Eschenstamm, der den Mittelpunkt der Hütte bildet, beim Schimmer des Herdfeuers einen Schwertknauf blinken. Hier also soll der Waffenlose das Schwert finden, das sein Vater Wälse ihm für die höchste Not verheißen hat. Sieglinde hat inzwischen dem Gatten betäubenden Schlaftrunk gereicht und erscheint, von ihrem Herzen getrieben, vor Siegmund. Sie erzählt dem Lauschenden ihre trübe Vergangenheit, ihre unfrohe Ehe, zu der sie gezwungen ward, und wie beim Hochzeitsfeste ein geheimnisvoller Wanderer das Schwert bis zum Heft in den Eschenstamm gestoßen, das bis jetzt noch kein Mann habe herausziehen können. Im raschen Zwiegespräch öffnen sich die Herzen der Liebenden; sie erkennen zu ihrer Freude und Not zugleich, daß sie Zwillingsgeschwister sind. Und in der leuchtenden Vollmondnacht schließen sie zu den Worten und Tönen des schönsten Lenzliedes, das je ein deutscher Dichter schuf und ein deutscher Tonmeister sang, ihren selig-unseligen Bund. Mit gewaltiger Hand zieht der Held das Schwert Nothung aus dem Eschenbaum. So freit Siegmund der Wälsung seine Schwester zum Weibe — eine Tatsache, die moralisierenden Kritikern viel Anstoß erregt hat, aber ihre Begründung schon in der alten Volsungasaga findet und deshalb von Wagner mit hier übernommen wurde, weil er ausdrücklich wollte, daß dieses neue erlösende Menschengeschlecht, die Eltern und ihr Sohn Siegfried, außerhalb des Rahmens aller bisherigen Satzungen und menschlichen wie göttlichen Ordnungen stehen sollte.

Der zweite Aufzug vollzieht sich auf wildem Felsengebirge. Wotan, kriegerisch gewaffnet und mit dem Speer, fordert die ebenfalls in voller Waffenrüstung prangende Brünnhilde auf, beim Zweikampf dem Wälsung den Sieg zu kiesen; Hunding soll fallen. Jauchzend eilt die Walküre, froh des willkommenen Auftrags, ab. Da naht des Gottes Gemahlin Frika. Sie kommt als Hüterin der Ehe und des Eides, klagt Siegmund und Sieglinde des Ehebruchs und der Blutschande an und fordert als Sühne den Tod der beiden und das Leben Hundings. In mächtigem Zwiegespräch stößt hier

die Sitte und Satzung zusammen mit der freien schrankenlosen Tat und der Freude am Unerhörten. Fricka vermag nur stets Gewohntes zu verstehen; aber Wotan spricht von sich: „Doch was noch nie sich traf, danach trachtet mein Sinn!“ Und weil der Götterwelt ein Held not tut, der ledig göttlichen Schutzes sich löse vom Göttergesetz, um selbst die Rettungstat zu wirken, die den Göttern selbst um der Sittengebote willen verwehrt sei, darum wolle er Siegmund beistehen. Aber mächtiger als des Gottes schweifendes Sinnen ist die strenge Sitte. Und so sieht sich der Gott gezwungen, in unmutigem Grimme dem Stürmen Frickas nachzugeben. Um der heiligen Ordnung willen schwört er der Gattin, daß Siegmund im Zweikampfe fallen soll. Beruhigt verläßt Fricka den Gemahl, dem nun die schwere Aufgabe zufällt, seinen der Walküre gegebenen Befehl zurückzunehmen und ihr die Pflicht zuzuweisen, für Siegmunds Tod zu sorgen. Verwundert vernimmt Brünnhilde das neue Geheiß, und entsetzt erblickt sie den Vatergott im wilden Gram. Es fühlt sich der Allvater in seiner Ohnmacht, in die er sich selbst durch Verträge und Sittengesetze verstrickt hat, als der Traurigste und Unfreiste von allen. Auf das Bitten der erschrockenen Tochter erzählt er ihr sein Geschick; er tut es in langer Rede, in der wir den eigentlichen Schlüssel zu dem ganzen vierteiligen Drama empfangen. Von ihr aus strahlt das deutende Licht auf die Vorgänge, die weit, weit zurück in die Urzeit reichen und auf die Geschehnisse, die sich furchtbar noch ereignen werden. Es darf wohl ausgesprochen werden, daß es dem großen Meister nicht völlig gelungen ist, dieses bedeutsame Geständnis des Gottes so in den Vordergrund zu heben, wie es wohl angebracht wäre. Nicht die Länge der Rede ist störend; wohl aber vermissen wir an ihr jene plastische Gestaltung, mit der sonst Wagner so eindringlich zu reden weiß. Es liegt daran, daß Wotan mit leiser Stimme in tiefem Sinnen alles mehr vor sich hin als zu der Zuhörerin sprechen soll. Er tut es fast ausschließlich mit gedämpftem Ton in der tiefen Stimmlage, wodurch die ganze Rede etwas Eintöniges erhält, das aber durch das reiche Prachtgewebe der motivischen Verarbeitung, die in blühender bedeutsamer Orchestersprache das Ganze umschlingt, nicht völlig aufgehoben werden kann. Und so pflegt dieses göttliche Geständnis nicht den ge-

waltigen Eindruck zu machen, der ihm um der ergreifenden Worte und ihres tiefen Sinnes willen eigentlich zukommt.

Wotan erzählt von seinem Wunsche nach Macht, und daß er Schuld auf sich lud, wie er den goldenen Reif nicht zurückgegeben, sondern damit die Riesen bezahlt habe. Um seine Macht zu bewahren, habe er die Walküren ins Leben gerufen, die ihm mutige Helden für Walhalls Saal sammeln mußten. Aber dennoch drohe durch Alberichs Heer den Göttern das Ende, sobald der finstre Nibelung den Ring zurückgewinne. Wotan selbst darf dem Riesen Fafner den gehüteten Hort nicht entreißen, denn er selbst hat ihn ja als vertragsmäßig ausbedungenen Lohn bezahlt.

„Nur einer dürfte
was ich nicht darf:
ein Held, dem helfend
nie ich mich neigte;
der fremd dem Gotte,
frei seiner Gunst,
unbewußt,
ohne Geheiß,
aus eigener Not
mit der eignen Wehr
schüfe die Tat,
die ich scheuen muß,
die nie mein Rat ihm riet,
wünscht sie auch einzig mein Wunsch. —
Der entgegen dem Gott
für mich föchte,
den freundlichen Feind
wie fänd' ich ihn?"

Um diesen freien Helden ins Leben zu rufen, schuf der Gott das Wälsungengeschlecht. Aber Fricka hat ihn gewehrt, sich listig selbst zu belügen; sie durchschaute den Selbstbetrug. Im wilden Schmerz der Verzweiflung klagt sich Wotan der eigenen Schuld an: „Ich berührte Alberichs Ring — gierig hielt ich das Gold! Der Fluch, den ich floh, nicht flieht er nun mich: — was ich liebe, muß ich verlassen, morden, was je ich minne." Und so wünscht der Gott nur eins noch: das Ende, das Ende! Und er weiß, daß für diesen Zusammenbruch der Götterpracht, für dieses Ende Albe-

rich sorgen wird. Schon hat er durch Gold sich Gunst erkauft, des Hasses Frucht hegt eine Frau: der Nibelungen-Sohn Hagen wird geboren werden, und der wird die Gottheit vernichten. So an sich selbst verzweifelnd, befiehlt Wotan der Walküre, den geliebten Sohn Siegmund um der Ehe und des Eides willen zu fällen. So siegt die Sitte, aber die Götterwelt vergeht. Wotan stürmt fort. Siegmund und Sieglinde nahen in wilder Hast. In bitterer Reue und seligem Liebesglück zugleich empfindet die Frau, was sie getan; von der Übermacht der Geschehnisse bewältigt, bricht sie ohnmächtig zusammen. Dem Gatten, der die Schlummernde hütet, erscheint die Walküre. Sie hält ihr Roß Grane am Zügel, trägt Schild und Speer und verkündigt in feierlicher Erhabenheit dem Todgeweihten das Ende. Wie Siegmund sich aber sträubt, Walhalls Saal zu betreten, wenn die geliebte Frau ihm da nicht hinfolgen darf, wie er mit Schmerz und Liebe zugleich seine Neigung zu Sieglinde immer neu bekundet, da wird das Herz der Walküre weich, die Göttliche lernt um des Mitleids willen menschlich fühlen; sie verheißt dem Helden ihren Beistand im Kampfe, dem Gebote des Gottes zum Trotz. Aber ihr ungehorsames Mitgefühl war fruchtlos. Wohl steht sie im Streite dem Wälsung schützend zur Seite. Aber auch der Gott ist zugegen. An seinem Speere, den er zwischen die Kämpfenden hält, zersplittert das Schwert Nothung, und Siegmund fällt von der Hand seines Gegners. Freilich nicht freut sich Hunding seines Sieges, denn eine verächtliche Handbewegung Wotans streckt ihn leblos zu Boden; er taugt nicht für Walhalls Pracht. Dann aber fährt der gekränkte Gott in furchtbarer Wut auf, um Brünnhilde, die Verbrecherin, zu strafen.

Der dritte Aufzug zeigt den Gipfel eins Felsbergs über dem Tannenwald. In wilder Hast sammeln sich die Walküren; einige tragen Helden herbei. Es geht wie ein Wetterrauschen durch die Lüfte, und wunderbar deutlich ist dieser Walkürenritt in den Tönen gemalt. Zu den acht Versammelten naht endlich als letzte Brünnhilde in wilder Flucht. Sie trägt die ohnmächtige Sieglinde und sucht sich und sie vor dem heranbrausenden Wettergotte zu schützen. Umsonst fleht sie die Schwestern an, ihr ein frisches Roß zu leihen. Sie alle fürchten den Zorn Wotans, der als der

wilde Jäger auf Wolken und Winden von Norden heranstürmt. Kaum hat Brünnhilde Zeit, die zarte Frau nach Osten in den Wald zu weisen, den Wotan meidet, kaum gewinnt sie die Muße, die unglücklich Verzweifelnde zur Flucht zu bewegen durch die hohe Verheißung, daß sie einen Sohn gebären werde, den sie Siegfried heißen und dem sie des starken Schwertes gerettete Stücke geben solle — da schreitet Wotan im heftigsten Zorne heran. Der Verbrecherin verkündigt er ihre Strafe: sie soll hinfort nicht mehr Walküre sein, sie ist aus seiner Nähe verbannt, eine Menschenfrau soll sie sein, die am Herde sitzt und dem Manne gehorsamt. In wildem Wehgeschrei fahren die Walküren da auseinander und stürzen in hastiger Flucht in den Tann, im Sturm jagen sie auf ihren Rossen davon.

Wotan bleibt allein mit Brünnhilde. Das Gewitter läßt nach, die Wolken verziehen, Abenddämmerung und Nacht bricht herein. Und nun folgt das herrliche Zwiegespräch des Gottes mit seiner Heldentochter. Mit ergreifenden Worten fleht sie um Vergebung:

„War es so schmählich,
was ich verbrach,
daß mein Verbrechen so schmählich du strafst?"

Sie kündet dem Gott, daß sie letztlich nichts anderes getan habe, als seinem eigenen innersten Herzenswunsch gemäß den Helden und doch nun des Helden Sohn und Schwert zu retten. Aber Wotan bleibt fest; er weiß, wie furchtbar es ist, gegen den eigenen Willen einer Welt zuliebe der Liebe Quell im gequälten Herzen zu hemmen, aber er verwirft den leichten Sinn, der aus eigener Lust den schrecklichen Willen beugen wollte. „Du folgtest selig der Liebe Macht: folge nun dem, den du lieben mußt!" Er wird auch fernerhin der flüchtigen Wälsungenfrau nicht Schutz gewähren. Aber Brünnhilde soll die verdiente Strafe erleiden. In festen Schlaf soll sie verschlossen sein; wer die Wehrlose wecken wird, dem werde sie sein Weib. Nur eine Milderung dieses harten Gebots erfleht und erreicht die reuige Maid: ein loderndes Feuer wird den Fels umglühen, auf dem sie schlafen soll, damit kein Feiger ihr nahe.

Tief ergriffen nimmt der Gott Abschied von dem kühnen, herrlichen Kinde und küßt in sanfter Rührung die Gottheit von

ihr. So schläft sie unter der breitästigen Tanne ein. Wundersame Klänge umspielen den heiligen Vorgang mit ihren wehmütigen Weisen. Was der Gott gelobt, daß flammende Glut den Fels umglühen und nur ein furchtloser Held ihn ersteigen soll, „denn nur einer freie die Braut, der freier als ich, ein Gott!", erfüllt er nun.

Mit seinem Speer beschwört er im Feuerzauber den schweifenden Loge und bannt ihn als feurige Lohe um den Fels. Ein Flammenmeer lodert rasch um den Stein und die schlummernde Brünnhilde. Und während leiser und leiser die Feuerklänge und die Schlummerweise tönen und verhallen, verschwindet der Gott, nachdem er gerufen:

„Wer meines Speeres
Spitze fürchtet,
durchschreite das Feuer nie!"

Zweiter Tag: **Siegfried.**

Eine andere Welt tut sich uns auf. Hat uns der Vorabend die erhabenen und gewaltigen Vorgänge des Urzustandes gezeigt; waren es in der „Walküre" die bittersten Leiden und heftigsten Stürme, die wir erlebten: hier tritt uns die Natur in ihrem seligsten Frieden entgegen; der reine Mensch in all seiner heiteren Unbefangenheit und Lebensfrische zeigt sich uns, das tatkräftige daseinsfrohe Kind des Augenblicks mitten in den geheimnisvollen Mächten von Wald und Fels, deren Schrecknisse den Jüngling doch nicht fürchten machen, sondern die er starken Sinnes sich in den Dienst zwingt.

Das Vorspiel zeigt zwar düstre Klänge und führt uns wieder in das dunkle Reich der Nibelungen. Zwerg Mime ist's ja auch, den wir zuerst inmitten seiner Felsenhöhle erblicken, emsig bemüht, am Amboß ein Schwert zu hämmern, und doch unmutig darüber, daß dieser Stahl die Kraft Nothungs nie haben werde. Das Horn-Motiv Siegfrieds, das noch oftmals erklingen wird, begleitet mit seinen frischen hüpfenden Klängen den Eintritt des Jünglings, der

ſich in luſtigem Übermute draußen im Walde einen Bären gezäumt hat, den er nun auf den erſchrockenen Pflegevater losläßt. Aber gutmütig läßt er das wilde Tier laufen, als er ſeinen Zweck, Mime zu ärgern, genügend erreicht hat. Ungeſtüm heiſcht er von dem Zwerge das verheißene Schwert, aber mit leichter Mühe zerſchlägt er ärgerlich die Waffe, die ihm gereicht wird. Mit aller rückſichtsloſen Derbheit der Jugend ſpricht er Mime den Widerwillen aus, den er aller ſorglichen Pflege zum Trotz gegen ihn empfinde, und fordert dringend Auskunft über ſeine Mutter. Da erzählt ihm der Zwerg, wie er einſt die wimmernde Sieglinde im wilden Walde gefunden und wie er ihr zur Höhle geholfen habe. Dort habe ſie ihn, den Knaben, geboren und ſei darauf geſtorben, nachdem ſie dem Sohne noch den Namen gegeben und dem Zwerge die zwei Stücke des zerſchlagenen Nothung gereicht habe. Den zerbrochenen Stahl neu zu ſchmieden, fordert darauf Siegfried, den es nun mächtig hinaus aus dem Wald in die Welt zieht, da er zu ſeiner frohſten Beruhigung erfahren hat, daß der ekle Zwergenſchmied nicht ſein leiblicher Vater iſt.

Zu dem über die ihm geſtellte unmögliche Aufgabe verzweifelten Mime geſellt ſich der Wanderer im dunkelblauen langen Mantel; einen Speer führt er als Stab. Auf dem Haupte hat er einen großen Hut mit breiter, runder Krempe, die über das fehlende eine Auge tief hereinhängt. Es iſt Wotan, der — nach Wagners eigenen Worten — „ſeit dem Abſchied von Brünnhilde in Wahrheit nur noch ein abgeſchiedener Geiſt iſt. Seiner höchſten Abſicht nach kann er nur noch gewähren laſſen, es gehen laſſen, wie es geht, nirgends aber mehr beſtimmt eingreifen; deswegen iſt er nun auch ‚Wanderer‘ geworden: ſieh ihn Dir recht an! er gleicht *uns* aufs Haar; er iſt die Summe der Intelligenz der Gegenwart, wogegen Siegfried der von uns gewünſchte, gewollte Menſch der Zukunft iſt, der aber nicht durch uns gemacht werden kann und der ſich ſelbſt ſchaffen muß durch unſere Vernichtung.“ Jetzt ſetzt ſich der Wanderer an Mimes Herd und beginnt mit dem Zwerg ein ſinnvolles Rätſelſpiel in Frage und Antwort, das dem Tonmeiſter den Anlaß gibt, die ganze Welt ſeiner Motive in geiſtreicher Verkettung vor dem Hörer zu offenbaren. Der Wanderer weiß die drei ihm vor-

getragenen Rätselfragen wohl zu lösen; aber Mime bleibt dem Frager die dritte Antwort schuldig und muß deshalb sein Haupt verfallen sehen. Er weiß nicht anzugeben, wer aus den starken Stücken das Schwert Nothung neu schweißen werde. Und der Wanderer antwortet lachend im Abgehen: „Nur wer das Fürchten nie erfuhr, schmiedet Nothung neu. Dein weises Haupt wahre von heut': verfallen laß ich's dem, der das Fürchten nicht gelernt."

Da beginnt Mime einzusehen, daß Siegfried wohl dieser Furchtlose sein werde. So sucht er den neu eintretenden Jüngling durch mancherlei Kunst zum Gruseln zu bringen. Aber seine Mühe ist umsonst; Siegfried bleibt furchtlos und geht nun daran, unter frohen Schmiedeweisen das Väterschwert selbst neu zu schaffen. Erschrocken sieht Mime das Werk und schmiedet den Plan: Siegfried solle mit der Wunderwaffe den Riesen Fafner erschlagen, der als greulicher Wurm in der Neidhöhle Ring und Hort bewacht. Dann aber solle der Kühne einen Trank zur Labung erhalten, der sein Leben enden, aber dem Zwerge die Beute des Reifs ermöglichen werde. Und während der junge Held heiter singend am Amboß steht, braut schadenfroh der tückische Mime den giftigen Sud. Da ist das Schwert vollendet, jauchzend schwingt es der Jüngling und zerspaltet damit durch einen Hieb den Amboß bis auf den Grund.

Vor die Neidhöhle im tiefen Wald führt uns der zweite Aufzug. Alberich sitzt an der Felsenwand gelagert und hält in düsterem Brüten an der Höhle Wacht, daß niemand ihm dahin zuvorkomme. Im Sturmwind naht sich da der Wanderer. Wütend glaubt der Nibelung, daß Wotan sich des Reifes bemächtigen wolle. Der aber beruhigt den Ängstlichen: er sei durch Verträge gebunden, denn er habe den Ring als Lohn gegeben; auch weist er nachdrücklich jeden Verdacht von sich, als ob er etwa Siegfried zum Kampf mit Fafner aufgestachelt und zur Kunde vom Ringe gebracht habe; mit seinem Bruder Mime allein solle der Nachtalbe streiten — zum Beweise dessen, daß er selbst nicht nach dem Schatze giere, weckt Wotan mit starker Stimme den schlafenden Wurm und warnt ihn vor dem nahen Helden. Aber Fafner empfindet keine Angst, sondern nur Hunger nach dem Kühnen. Im Sturmwind jagt der Gott von dannen; grimmig, aber des baldigen Untergangs des Göttergelichtes

doch gewiß, blickt ihm Alberich nach und verbirgt sich beim Morgendämmern aufs neue zur sorglichen Wache.

Mime führt Siegfried herbei, bereitet den furchtlosen Jüngling auf den Kampf mit Fafner vor und läßt ihn dann allein. Siegfried setzt sich unter einen Lindenbaum und verfällt in sinnendes Schweigen. Wie so der stille Wald in Wunderklängen zu weben und zu tönen beginnt, denkt er seufzend der Mutter, die er sehen möchte. Vergebens sucht er den süßen Vogelgesang auf der Rohrpfeife nachzuahmen, läßt dann auf seinem kleinen silbernen Horn eine lustige Weise ertönen und erweckt damit Fafner, der sich gähnend aus der Höhle wälzt. Siegfried erblickt lachend den greulichen Schlangenwurm: „Da hätte mein Lied mir 'was Liebes erblasen!" Im raschen Kampfe stößt der Kühne dem Gegner das Schwert in das Herz und fällt Fafner, den letzten Riesen, an dem so erneut des Goldes Fluch zur Wahrheit wird. Wie Siegfried den Stahl aus des Toten Brust zieht, wird seine Hand vom Blute benetzt. Unwillkürlich führt er die brennenden Finger zum Munde und erhält so die Kunst, den Sang der Vögel zu verstehen. Er hört aus den lieblichen Tönen des Waldvogels die Kunde vom Tarnhelm und Ring und steigt in die Höhle, beides zu holen.

Währenddem treffen die beiden Zwergenbrüder Alberich und Mime bei ihrem wachsamen Schleichen zusammen. Beide wollen zur Höhle, beide vertreten sich den Weg. Ein hartes, geiferndes Schelten beginnt. Alberich unterliegt. Mime ist aber doch erschrocken, als er Siegfried wiederkommen sieht, nicht, wie er glaubt, mit Gold beladen, sondern nur im Besitz von Helm und Ring, von denen er selbst dem Helden doch nichts gesagt hatte. Im wachsenden Waldweben lauscht der Jüngling erneut dem Sange des Vöglein und erfährt nun des tückischen Mime Mordgedanken. Zwar sucht der Heuchlerische selbst seine Gefühle zu verbergen; aber während die Töne Teilnahme und Liebe singen, sprechen die Worte doch die innerste Absicht aus. Als er dem Erhitzten mit widerlicher Zudringlichkeit den giftigen Labetrunk aufdrängen will, streckt Siegfried in einer Anwandlung heftigen Ekels Mime mit einem raschen Streiche tot zu Boden. Aus dem Geklüft heraus klingt Alberichs höhnisches Siegesgelächter. Siegfried streckt sich wieder unter der

Linde aus. Es ist Mittag, und aufs neue geht ein leises seliges Klingen durch den stillen Wald. In dem jungen Helden erwacht beim mittagsschwülen Schweigen die Sehnsucht nach einem mitfühlenden Herzen, nach einem guten Gesell. Da singt der Waldvogel den Sang von dem herrlichsten Weib, das auf hohem Felsen schläft, vom Feuer umlodert, und das dem zur Braut wird, der es furchtlos erweckt; Brünnhild' erweckt ein Feiger nie, nur wer das Fürchten nicht kennt! Da lacht der Knabe vor Entzücken, er selbst hat ja vergebens versucht, das Fürchten zu lernen, und wie der Vogel aufflattert und davonfliegt, folgt er mit raschem Fuß.

Der dritte Aufzug zeigt uns zunächst zum letzten Male den Wanderer Wotan, den noch einmal die Sorge um sein Geschlecht zur urweltweisen Erda treibt, die er unter Blitz und Donner in Nacht und Sturm aus ihrer Höhlengruft zum Erwachen beschwört. Aber sie weiß keinen neuen Rat. Sie weist ihn auf die Nornen, die er doch nicht fragen mag, weil sie im Zwange der Welt weben. Sie nennt ihm die eigene Tochter, von der er doch keine Auskunft haben will, da sie ihm, dem Stürmebezwinger, getrotzt hat, als er sich selbst am stärksten bezwang. Den ungestüm um Antwort Heischenden, wie der Gott die Sorge besiegen könne, weiß sie selbst nur die Rede: „Du bist — nicht, was du dich nennst!" Da ruft der Gott: „Du bist — nicht was du dich wähnst! Urmütter-Weisheit geht zu Ende: dein Wissen verweht vor meinem Willen." So erfährt er selbst, daß mächtiger als aller Schicksalsrat sein eigener Wille ist. Der aber geht in höchster Freiheit auf der Götter Ende. Nun ist ihm alle Qual genommen. Was in des innersten Zwiespalts wildem Schmerze verzweifelnd er einst beschloß, froh und freudig führt er es frei nun aus: „Weiht' ich in wütendem Ekel des Nibelungen Neid schon die Welt, dem wonnigsten Wälsung weis' ich mein Erbe nun an . . . Dem ewig Jungen weicht in Wonne der Gott." Erda versinkt da zum letzten Male, um träumend der Götter Ende zu schauen. Aber Wotan wird noch einmal auf die Probe gestellt. Siegfried erscheint im Morgenlichte. Ihm ist der Wanderer unbequem im Wege, er hastet dem Vöglein nach zum brennenden Felsen. Und wie der Alte mit ihm etwas spöttisch zu reden beginnt, wallt in ihm der ungestüme Mut empor. Aber

auch im Gotte regt sich — gegen seine höchste Absicht — noch einmal der alte Stolz; Eifersucht um Brünnhilde und Ungeduld erfaßt ihn. Er will sich gleichsam nicht nur so beiseite schieben lassen, sondern fallen, besiegt werden. Ja, in schnell entflammter Leidenschaft möchte er selbst sogar siegen, und zornig hält er dem ungestüm vorwärtsdringenden Helden den Speer vor. Siegfried aber zieht das Schwert, und froh, an diesem Speere seines Vaters Tod rächen zu können, haut er dem Wanderer den Stab in Stücken. Ein furchtbarer Donnerschlag erklingt. Nun ist Wotans Werk zu Ende. Zurückweichend ruft er: „Zieh hin! Ich kann dich nicht halten!“ und verschwindet.

Siegfried aber durchschreitet mit lustigem Hörnerklang das glühende Flammenmeer. Er findet die schlafende Brünnhilde und entdeckt in ihr mit zagem Sinne das Weib. Da hat die schlafende Frau ihm das Fürchten gelehrt. Aber er faßt sich einen frischen Mut und weckt die Schlummernde, wie der Königssohn im Märchen das tote Schneewittchen oder das schlafende Dornröschen zum Leben ruft: mit einem langen Kusse.

Nun entwickelt sich in gewaltiger Steigerung die großartigste Schlußszene. Auf den weckenden Ruf und den weckenden Kuß des Helden hin rollen volle Akkorde einher wie ein Strom blendenden Lichtes und lösen sich in schwebende Harfenklänge auf, als sich die Walküre langsam aufrichtet und in frommer Entrückung die Arme gegen den Himmel hebt. Ihr erster Gruß gilt dem Weltenlichte, und in vollstem Tone klingt ihr Ruf langsam und feierlich: „Heil dir, Sonne! Heil dir, Licht! Heil dir, leuchtender Tag!“ Erst nach dieser majestätischen Weltbegrüßung wendet sich die Neuerwachte zu ihrem Erwecker Siegfried, dem sie in größter Bewegtheit ihre Liebe gesteht, die sie von je zu ihm gehegt. Aber dann — und das ist psychologisch fein ersonnen und gestaltet — regt sich in ihr die alte Göttlichkeit. Es wird der hehren Maid bang, daß ihre Kraft dahin sein und sie einem Manne sich unterordnen soll. Sie wehrt in bäumendem Stolze und dann in verzweifelter Angst dem Stürmischen. Aber mächtiger als dieses Furcht- und Kraftgefühl ist die Liebe, die echte weibliche Liebe, die in ihr erwacht und die sie in des Helden Arme treibt. Und so endet diese Szene im höchsten

selig lachenden Liebesjubel. „Fahr hin," ruft Brünnhilde, „Walhalls leuchtende Welt! Leb wohl, prangende Götterpracht! Götterdämm'rung dunkle herauf! Nacht der Vernichtung neble herein! — Mir strahlt zur Stunde Siegfrieds Stern; er ist mir ewig, er ist mir immer Erb' und Eigen, ein' und all." Beide stürzen sich in frohster Liebe in die Arme und wissen nichts Höheres zu rufen als:

„Leuchtende Liebe,
lachender Tod!"

Dritter Tag: **Götterdämmerung.**

Die Stelle einer orchestralen Einleitung vertritt hier der Dreigesang der Nornen auf dem Walkürenfelsen, zu dem sich nach achtzehn geheimnisvoll düstern Takten der Vorhang öffnet. Die hohen Frauengestalten, umleuchtet vom lodernden Feuerschein Loges, der noch immer hier gebannt ist, spinnen ihr goldenes Seil und singen dazu trübe Weisen von Wotan, der die Weltesche hat fällen und um Walhalls Saal schichten lassen, damit ihr Brand die Götterburg vernichten könne. Da reißt das Seil unter dem Motive des Alberich-Fluches, und die drei Nornen haben der Welt kein Wissen mehr zu melden, sie fahren zur Allmutter Erda hinab. Wir aber sind nun in der richtigen Stimmung, das Folgende zu schauen.

Es ist Tag geworden. Das Vorspiel beginnt. Aus dem Steingemache treten Siegfried in vollem Waffenschmucke und Brünnhilde, die ihr Roß Grane am Zaume führt. Der Held will zu neuen Taten hinaus in die Welt ziehen und nimmt von der Gattin Abschied. Sie tauschen Treueschwüre. Siegfried empfängt von der Walküre ihr Pferd zum flüchtigen Ritte; er reicht ihr dafür als Liebeszeichen den Ring, selbst seiner eigentlichen Bedeutung unkundig. Unter Heilrufen und Hornklang zieht der Recke von dannen.

Der erste Aufzug spielt in der offenen Halle der Gibichungen am Rhein. Auf dem Hochsitze sitzen Gutrune, des Königs Schwester, und der Fürst selbst, Gunther. Zur Seite Hagen, wie die beiden Geschwister Griemhildes Sohn, doch von einem anderen Vater, von Alberich, gezeugt; er so das lichthassende Werkzeug des Nacht-

alben. Sofort beginnt er sein Ränkespiel und weist die beiden darauf, daß er ihnen rechte Gatten wisse: für Gunther die Walküre auf dem umlohten Felsen, für Gutrune den stärksten Helden, Siegfried, des Wälsungen Sproß. Er weiß auch das Mittel, um diesen Mann der Jungfrau sicher zu gewinnen: den würzigen Trank der Vergessenheit, der ihm das Bild jedes Weibes sofort im Gedächtnis verlöschen würde, das er vor Gutrune gesehen habe.

Vom Rheine her tönt munterer Hörnerschall. Siegfried mit seinem Rosse steht im Nachen und rudert mit gemächlichem Schlage im Strome. Hagen ruft ihn an, und der Held betritt Ufer und Saal. Er bietet nicht Land noch Leute, aber sich selbst mit seiner vielberühmten Kraft. Auf Hagens Geheiß reicht dem Gaste Gutrune den Willkommenstrank im Trinkhorne dar. Es ist jener Trank, der sofort alle Gedanken an Brünnhilde in Siegfrieds Seele auslöscht und sein Herz in heißer rascher Liebe zu Gutrune entbrennen läßt. Wir müssen ihn wohl als ein Sinnbild all der selbstischen Menschenkunst und Weltweisheit ansehen, mit dem das gemeine Erdentreiben auch des Reinsten Sinn zu umstricken weiß. So wird der freie unbefangene Mann, der nichts Besseres weiß, als jeden Augenblick zu nützen, wie er sich ihm darbietet, zum Knechte der finstern Schuldmächte. Zu dem einen kommt das andere. Siegfried hat einst in der Neidhöhle auf des Waldvogels Geheiß den Tarnhelm vom Hort genommen, ohne seine Kraft zu kennen. Hagen weiß sie und nennt sie jetzt. So wird das Ränkespiel geschmiedet: Siegfried soll durch sein Gewirk sich Gunthers Gestalt verschaffen und so an Stelle des schwächlichen Königs mit seiner Riesenkraft die Heldenjungfrau auf dem Walkürenstein bezwingen — nicht für sich, der ja alles vergaß, was dort im Feuer geschah, sondern für Gunther. Darauf trinken Gunther und Siegfried nach den feierlichen Bräuchen altgermanischer Sitte Blutbrüderschaft, von der sich Hagen absichtlich fernhält, weil er nur auf das Verderben des Wälsungensohnes sinnt; ihm hofft er Hort, Helm und Ring abzulisten.

Die zweite Szene des Aufzugs führt uns noch einmal hinauf zur Felsenhöhe. Brünnhilde betrachtet in stummem Sinnen Siegfrieds Ring; von wonniger Erinnerung überwältigt, bedeckt sie ihn mit Küssen. Aber sie trägt den fluchbeschwerten Reif nicht

umsonst. Aus den Lüften steigt hastig die Walkürenschwester Waltraute hernieder und fleht Brünnhilde um Rettung an. Sie schildert, wie Walvater jüngst von seinem Wanderschweifen zurückgekehrt sei mit zersplittertem Speer; wie er dann die Weltesche habe fällen und des Stammes Scheite um der Seligen Saal schichten lassen. Nun sitze er stumm auf dem hehren Stuhle, rühre Holdas verjüngende Äpfel nicht mehr an und harre des Endes. Nur einmal habe er auf das weinende Beschwören Waltrautes hin geraunt: „Des tiefen Rheines Töchtern gäbe den Ring sie zurück, von des Fluches Last erlöst wär' Gott und Welt." Nun möge Brünnhilde den Reif für Wotan von sich in den Rhein werfen. Aber Brünnhilde weigert sich; sie mag Siegfrieds Liebespfand nicht von sich geben, und wenn deshalb auch Walhalls strahlende Pracht in Trümmer stürzen müsse. So hat Waltraute ihr Ziel nicht erreicht und eilt mit wildem Weheruf durch den Tann von dannen.

Der Weigerung folgt die Fluchstrafe auf dem Fuß. Wohl vernimmt Brünnhilde jubelnd den wohlbekannten Hornruf. Aber der sich durch das Flammenmeer den Weg zu ihr bahnt, ist nicht der geliebte Held, sondern ein fremder Recke. Siegfried mit dem Tarnhelm in Gunthers Gestalt. Nun geht jene häßliche Szene vor sich, die doch schon in der alten Sage erzählt wird, wie der falsche Mann mit dem Weibe ringt, ihr den Ring vom Finger reißt, sie so bezwingt und ins Gemach treibt. Hier bleibt neuzeitlichem Empfinden ein unerträglicher Rest. Es ist peinlich anzusehen, wie Siegfried mit fremdem Antlitz und verstellter Stimme für den schwachen Gunther das eigene, so über alles geliebte, nun schnell vergessene Weib gewinnt. Aber es ist allerdings in der Sage begründet und ist nötig, um das Werk des Fluches und der Finsternis zu vollenden, in das der lachende Held unwissend verstrickt ist.

Der zweite Aufzug zeigt uns zunächst am Uferraum den wachenden Hagen, zu dem nächtlicherweile der Vater Alberich heranschleicht, um ihn von neuem mit eindringlichem Flüstern zum treuen Ausharren zu mahnen; denn nun komme die Zeit, wo ihnen beiden mit Siegfrieds Verderben der Ring und die Weltherrschaft zufallen werde. Die Sonne geht auf. Siegfried erscheint und verlobt sich mit der harrenden Gutrune. Dann ruft Hagen mit wildem

Rufe die Gibichsmannen herbei zur Hochzeitsfeier. Schon nahen sich im Nachen Gunther mit seinem Weibe Brünnhilde. Entsetzt erblickt die Walküre Siegfried an Gutrunes Seite, sieht den Ring an seinem Finger, den ihr doch — wie sie wähnte — Gunther entrissen hat und wehklagt zornig über den ungeheuren Verrat, der an ihr begangen wurde. Wohl weist Siegfried jede Schuld von sich, reinigt sich von dem Verdachte durch feierlichen Eid und eilt mit der Verlobten zum Hochzeitsfeste. Aber von Hagen angestachelt, schwören Gunther und Brünnhilde nun furchtbare Eide: Siegfried falle. Und schlau hat Hagen zu erkunden gewußt, wo an des Helden Leibe die Stelle sei, an der die Walküre den Zauber gespart habe, damit man ihn dort treffen könne; es ist der Rücken. „Niemals — das wußt ich — wich er dem Feind, nie reicht' er ihm fliehend den Rücken: an ihm drum spart' ich den Segen." In grausiger Steigerung verlaufen die Vorgänge dieses Aufzuges, der uns Hagens finsteres rachebrütendes Wirken und der unseligen Brünnhilde furchtbares Entsetzen vor die Augen führt, der uns aber weder für den schwächlichen Gunther noch für die farblose Gutrune eine besondere Teilnahme abgewinnt, und der uns auch den Helden Siegfried in einer Lage zeigt, die uns fast mehr Bedauern als Teilnahme abnötigt. Aber herrlich ist die Umwelt gestaltet mit alten Sitten, heiligen Eiden und Hochzeitsbräuchen. Eine schwüle wehe Stimmung liegt über dem Ganzen.

Ein wildes Wald- und Felsental am Rheine zeigt uns die erste Szene des dritten Aufzugs. Die drei Rheintöchter tauchen aus der Flut auf und singen schwimmend ein wonniges weiches Lied, das dann doch zur Klage über das verlorene Rheingold wird. Den nahenden Siegfried necken die drei zunächst, dann aber, da er ihnen den erbetenen Ring nicht zuwirft, warnen sie ihn vor dem nahen Verderben. Er — nun wieder in der ganzen sonnig-klaren Reinheit seines Heldentums — lacht über die Ängstlichen und zeigt, daß ihm selbst der Tod nicht das Fürchten lehren könne. Leben und Leib achte er gering und werfe sie leicht von sich. Nur die Liebe gälte ihm als das bleibende Gut. Da verlassen die drei flutenden Schwestern den arglosen Helden und eilen zur Brünnhilde, um ihr die Kunde des Fluches und des Verrats zu bringen.

Zu Siegfried gesellen sich Gunther, Hagen und die Mannen, alle gleich ihm auf dem Jagdzuge. Sie versammeln sich zur Rast um Beute und Trinkhörner. Siegfried, obwohl beutelos, bleibt in strahlender Heiterkeit und bietet sich selbst an, den um seines quälenden Gewissens willen mißmutigen Gunther durch die Erzählung seiner Jugenderlebnisse aufzuheitern. So berichtet er der lauschenden Runde in froher Kraft von seinem Aufwachsen im wilden Walde unter des mürrischen Zwerges Zucht, von dem Schwerte Nothung, das er selbst geschmiedet, von dem Wurme Fafner, den er erschlagen, von dem Waldvöglein, dessen Stimme er verstanden, und von dem Hort, den er errungen habe. Es versteht sich von selbst, daß zu dieser köstlichen Erzählung alle die Motive in enger Verschlingung und sinniger thematischer Verarbeitung wiederklingen, die dieses Leben vorher begleitet haben. Weiter zurück geht Siegfrieds Erinnerung nicht. Da träuft dem Helden Hagen unbemerkt solchen zauberischen Saft in das Trinkhorn, der das entschwundene Gedächtnis zurückruft. Nun erzählt Siegfried zu furchtbarem Erstaunen Gunthers die Kunde vom Brünnhildenstein und der Erweckung. Da kreisen zwei Raben über Siegfried. Den Davonfliegenden schaut Siegfried nach. Diesen Augenblick nutzt Hagen und stößt dem Waffenlosen den Speer in den Rücken. Mit einem Gruß an Brünnhilde auf den Lippen stirbt der Held. Die Mannen heben die Leiche auf den Schild und geleiten sie in feierlichem Zuge bei Mondenglanz über die Felsenhöhe langsam von dannen. Mit wahrhaft gewaltigen und tief erschütternden Klängen begleitet den traurigen Marsch eine wundervolle, erhabene Musik, in der alle die Motive weihevoll wiederklingen, die zu dem unseligen Leben der Wälsungen je getönt haben, und in der doch eben alle diese Weisen zu einem monumentalen Ganzen verwebt sind, so traurig und so kraftvoll zugleich, würdig des größten Helden.

In der Halle der Gibichungen empfängt die entsetzte Gutrune die Leiche des Gemahls. Hagen fordert von Gunther den Ring von Siegfrieds Finger, und da dieser ihn verweigert, erschlägt er den Fürsten. Schon greift er nach des Toten Hand, da richtet sich diese drohend empor. Während der um sein Glück betrogene Nibelungensohn entsetzt zurückfährt und die ganze Halle vom Schreckens-

ruf und Wehklagen erfüllt ist, schreitet Brünnhilde fest und feierlich an Siegfrieds Leiche. Sie ist nun wissend geworden und trifft die letzten Anordnungen. Einen Scheiterhaufen befiehlt sie zu errichten und zu schmücken. Dann hält sie die ergreifende Abschiedsrede und kündet den Staunenden ihr ganzes Leid, ihre Liebe und Siegfrieds Treue. Nun gönnt sie auch dem Allvater das ersehnte Ende. „Auch deine Raben hör' ich rauschen: mit bang ersehnter Botschaft send' ich die beiden nun heim. Ruhe! Ruhe, du Gott!" Sie zieht den furchtbaren Ring von Siegfrieds Finger und steckt ihn an die eigene Hand. Das Feuer, das sie selbst verbrennen wird, soll den Reif vom Fluche reinigen. Aus ihrer Asche sollen die Rheintöchter ihn lösen und dann lauter im Rheine bewahren. Noch einmal gibt sie den Raben ein Gebot. Sie sollen an ihrem feurigen Felsen vorüberfliegen und von dorther den lodernden Loge nach Walhall weisen. Denn der Götter Ende dämmert nun auf. Und so werfe sie selbst den Brand in Walhalls prangende Burg. Mit starker Hand schleudert sie eine Fackel in den Holzstoß, auf dem Siegfrieds Leiche ruht. Dann besteigt sie ihr Roß und sprengt mit jubelndem Gruße in die flammende Lohe: „Siegfried, Siegfried! Selig gilt dir mein Gruß!"

Die Schlußrede Brünnhildes ist vom Meister mehrfach umgearbeitet worden. Die erste Fassung enthielt die Worte:

„Verging wie Hauch
der Götter Geschlecht,
lass' ohne Walten
die Welt ich zurück:
meines heiligsten Wissens Hort
weis' ich der Welt nun zu. —
Nicht Gut, nicht Gold,
noch göttliche Pracht;
nicht Haus, nicht Hof,
noch herrischer Prunk;
nicht trüber Verträge
trügender Bund,
nicht wachender Sitte
hartes Gesetz:
selig in Lust und Leid
läßt — die Liebe nur sein."

Damit war tatsächlich der ganze Inhalt des Dramas und all seiner Weisheit letzter Schluß treffend und trefflich ausgesprochen. Nachmals kam es Wagner aber vor, als seien diese Strophen zu sentenziös, als sprächen sie die Moral des Ganzen im voraus schon aufdringlich aus und kämen so der musikalischen Wirkung des Dramas zuvor; und er liebte es ja nicht, die Worte zu deutlich ohne die Musik reden zu lassen. Auch mochte ihm wohl der Klang dieser Rede zu weltfroh erscheinen. Und so hat er in einer späteren Bearbeitung dieser Schlußrede Verse verliehen, die in Schopenhauerscher Weise von Wahn und Wunschlosigkeit redeten und in trostloser Weltverneinung mit dem Weltende schlossen. Auch diese Strophen ließ er aber später weg, weil ihr Sinn in der Wirkung des musikalisch ertönenden Dramas bereits mit höchster Bestimmtheit ausgesprochen sei. Und so erhielt denn die Rede die kürzere Fassung, die doch den älteren Sinn nicht beeinträchtigt. Es darf am Ende doch beklagt werden, daß die ersten Verse, die im Zuge des ganzen Werkes geschrieben wurden, nicht stehen geblieben sind. Sie hätten dem Ganzen einen klareren Ausklang gegeben, wie die jetzigen Zeilen. Aber es gilt hier, des Dichters Meinung zu achten. Jedenfalls ist's nicht nur erlaubt, sondern geradezu geboten, jene älteren Strophen als das zusammenfassende Ziel anzuschauen, auf das hin das gewaltige Drama angelegt ist: der Ruhm selbstlos sich hingebender Liebe als der höchsten Erdenmacht.

Der äußere Schluß des Werks hat diesen Verlauf: Brünnhilde sprengt in das Feuer hinein, das die Halle erfüllt und dann zusammensinkt. Hagen, der seit seinem vergeblichen Versuche, den Ring zu gewinnen, mit wachsender Angst Brünnhildes Benehmen beobachtet hat, stürzt sich wie wahnsinnig in die Flut, aus der die Rheintöchter emporgestiegen sind, um aus der Asche den Reif zu nehmen. „Zurück vom Ringe!" ruft er; aber während ihn Woglinde und Wellgunde umschlingen, um ihn in die Tiefe und den Tod zu ziehen, hebt Flosshilde jubelnd den gewonnenen Ring in die Höhe: das Rheingold ist dem Strome zurückgegeben, die Welt ist von seinem Fluche befreit; ein neues Geschlecht kann wachsen und blühen, das als höchstes Gesetz die Liebe achtet. Inzwischen haben die zwei Raben ihren Auftrag ausgerichtet. Loge hat den Wal-

kürenfelsen verlassen und mit seiner leckenden Lohe die Scheite der Weltesche entzündet. So sehen die Männer und Frauen in den Trümmern von Gibichs Halle in sprachloser Erschütterung, wie auch droben am Himmel ein Leuchten erscheint, mit rötlicher Glut brennt Walhalls Saal: die Götterdämmerung, das Ende der alten Welt ist da.

* * *

Als am 30. August 1876 nach Schluß der dritten Darbietung der Götterdämmerung und somit am Ende der ersten Festspiele der brausende Jubel der entzückten Hörerschar nicht aufhören wollte, erschien der Meister zögernd auf der Bühne und brach tiefbewegt in die Worte aus: „Ihrer Gunst und der grenzenlosen Bemühung der Mitwirkenden, meiner Künstler, verdanken Sie diese Tat. Was ich Ihnen noch zu sagen hätte, ließe sich in ein paar Worte, in ein Axiom zusammenfassen: Sie haben jetzt gesehen, was wir können, wollen jetzt Sie! Und wenn Sie wollen, so haben Sie eine deutsche Kunst!“

Es war leicht, diesen Gefühlsausbruch für eine Offenbarung grenzenloser persönlicher Eitelkeit darzustellen, wenn man die Worte nahm, ohne an das Hoffen und Wirken des Meisters zu denken. Wer nur einen Funken von liebendem Verständnis für sein ganzes riesenhaftes Lebenswerk, für all sein Streben und all seine Enttäuschung besaß, der mußte von dieser kurzen Rede tief ergriffen werden. Gerade deshalb, weil darin keine Spur von persönlicher Eitelkeit enthalten war, sondern lediglich der heiße Drang, der deutschen Kunst im deutschen Volke eine wirkliche Pflegstatt zu bereiten, und doch das stolze Bewußtsein, daß es möglich sei, mit hohen Leitbildern und zäher Tatkraft auch die schmählichsten Widerstände eines undeutschen Geistes niederzuwerfen. Aber von diesem Verständnis war wenig genug zu spüren. Schon hatte die zweite und noch mehr die dritte Aufführung des vierteiligen Werkes in der Zuhörerschar bedenkliche Lücken gezeigt. Jetzt fiel die zünftige Kritik mit galligem Hohne und giftigem Spott über den gefürchteten und gehaßten Meister her. An der Spitze die berufenen

Männer in Wien und Berlin. An der Donau schalt Ludwig Speidel über das liederliche Machwerk und erklärte es für eine musikalisch-dramatische Affenschande; wenn das deutsche Volk einmal Wohlgefallen an dem falschen Golde des Nibelungenringes wirklich finden würde, so wäre es durch diese bloße Tatsache ausgestrichen aus der Reihe der Kunstvölker des Abendlandes. Dem großen Kritiker stand der nicht minder große Musikästhetiker Hanslick bei, der von schwindelhafter Verzückung und bombastischem Alliterationsgestotter zu reden wußte, während der um seines „Witzes" willen berühmte Spitzer von olympischen Festkrämpfen sprach.

An der Spree witzelte Oskar Blumenthal über die musikalischen Buß- und Fasttage der Tetralogie; Karl Frenzel schrieb, er hätte in Bayreuth für eine Flasche Wein in Eis mit Vergnügen das ganze Göttergelichter verschenkt, und Ludwig Pietsch verglich das Anhören dieser Dramen mit einem stundenlangen qualvollen Waten in öder trockener Wüste.

Paul Heyse, der Wagnersche Musik schon vorher als einen pathetischen Cancan und eine musikalische Haschisch-Benebelung hatte charakterisieren lassen, hielt jetzt diese ganze Bayreuther Kunst für nichts als ein Zeitgebrechen, das austoben müsse. Karl Gutzkow fand darin ein Chaos von Ideen und nannte sie die in Musiküberschwemmung versetzten Lehrbücher der nordischen Mythologie. Heinrich Laube orakelte: Wagners Textbücher würden immer eine Merkwürdigkeit bleiben; man werde später aus ihrem Deutsch und ihren Verstößen schließen, daß sie von einem alten Dorfschulmeister herrührten, der auf Hochzeits- und Begräbniscarmina eingeübt gewesen wäre. Gerhard von Amyntor fand den Text des Rings geschmacklos, stellenweise geradezu unsinnig. Und Wilhelm Lütke, der damals den unverdienten Ruhm genoß, als einflußreicher Kunsthistoriker geachtet zu werden, nannte das Kunstwerk von Bayreuth einen raffinierten Hokuspokus.

Es muß noch einmal ausgesprochen werden: Bei dem ganzen schmählichen Verhalten der Kritik ist nicht das tadelnswert, daß man für Wagners Musik nicht zu schwärmen vermochte. Sie war damals etwas unerhört Neues, und in der Musik ist der Geschmack vor allem konservativ. Aber das ist zu bedauern, daß keiner dieser

Männer sich dazu herbeigelassen hat, den ganzen Mann in seinem Schaffen und Streben wirklich zu begreifen; und daß man diesen Mangel an hingebendem Verständnis sich in witzelnden Schmähungen und persönlichen Angriffen umsetzen ließ. Weist man zur Entschuldigung auf das überschwängliche Treiben der jugendlichen Wagner-Anhänger hin, die mit ihren übertriebenen Lobeserhebungen und dem ganzen Personenkultus eher von einem rechten ruhigen Eingehen auf des Meisters Absichten abgeschreckt, als daß sie einer richtigen Verehrung die Bahn gebrochen hätten, so wird ja ohne weiteres zuzugeben sein, daß die Wagnerfreude damals reichlich geschmacklose Überschwänglichkeiten getrieben hat. Aber die Männer, deren Namen wir nannten, und hundert andere Kunstfreunde und Kunstkenner hätten so viel Besonnenheit haben müssen, um zu wissen, daß die Jugend sich in ihrer Begeisterung oft kein Maß und Ziel zu setzen weiß, und daß ein Meister nur nach seinem Schaffen, nicht nach seinen Schülern gewürdigt werden darf. Und schließlich ist es wahrlich wohltuender, die überschäumende Schwärmerei der jugendlichen Wagnerianer wahrzunehmen, als jene greisenhafte Verständnislosigkeit, mit der die Kunstrichter jener Tage träg und selbstbewußt dem ganzen Mann und seinen Werken gegenüberstanden. Das bißchen schaler Witz, mit der diese sittlichen und intellektuellen Blößen bedeckt wurden, reichte wahrlich nicht dazu aus, einen einigermaßen giltigen Ersatz für die Liebloſigkeit und das Unverständnis zu bieten.

Zum hämischen Tadel und zum nörgelnden Herunterreißen kam in Bayreuth die äußere Not. Die Festspiele hatten mit einem Fehlbetrag von 150 000 Mark geendet. Der alte Patronatsverein war spurlos verschwunden. So sah sich Wagner wieder auf die eigene Kraft und auf die Hilfe seiner Freunde angewiesen, wenn er das Unternehmen von Bayreuth nicht untergehen lassen wollte. Er hatte Schwereres erkämpft, so blieb er auch diesesmal zäh und mutig. Freilich rief er in bitterer Not: „Es gibt keine Deutschen; wenigstens sind sie keine Nation mehr; wer dies dennoch meint und sich auf ihren Nationalstolz verläßt, wird zum Narren.“ Aber er ließ doch kein Mittel unversucht, um sein Werk zu erhalten. Er gründete am 1. Januar 1877 einen neuen Patronatsverein, dessen

Wirksamkeit sich auf die zu gewährleistende alljährliche Wiederholung, Fortsetzung und Erweiterung der Festspiele erstrecken sollte und zugleich eine Schule unterhalten müsse, in der Sänger und Musiker den rechten Stil erlernen könnten, der zur Verlebendigung des Gesamtkunstwerks befähigt. Vergeblich waren des Meisters Versuche, die Reichsgewalten für eine Unterstützung zu gewinnen; für Zwecke deutscher Kultur hatte der junge Militärstaat kein Geld. Da griff Wagner zum letzten Mittel, das er zugleich als eine schmachvolle Erniedrigung empfand: er verkaufte sein Lebenswerk, das nur für die weihevollen Aufführungen im Festspielhause bestimmt gewesen war, an die Opernhäuser. Er selbst ging wieder als reisender Konzertdirigent in der Welt umher und schrieb sogar gegen ungewöhnlich hohes Entgelt einen Festmarsch, als die Amerikaner den Jahrestag ihrer Unabhängigkeitserklärung zum hundertsten Male feiern wollten.

So waren aufs neue schwere Sorgen- und Prüfungsjahre über den Meister gekommen. Aber er hielt in bewundernswerter Zähigkeit aus und brachte es über sich, mitten unter all den Enttäuschungen und Mühelasten sein letztes Werk, den „Parsifal", zu vollenden. Und als die große Tat vollbracht war, öffneten sich noch einmal die Pforten des festlichen Hauses zum weihevollsten aller Bühnenfestspiele.

XV. Parsifal.

Die älteſten Stücke der Parzivalſage ſind keltiſchen Urſprungs und ſtammen aus Britannien und dem nördlichen Frankreich. Bei der Fortpflanzung der Überlieferung wurde der urſprüngliche Stoff um allerlei Beſtandteile bereichert, die aus anderen Sagenkreiſen vor allem auch aus der chriſtlichen Legende ſtammten. Ihre erſte künſtleriſch zuſammenfaſſende Geſtaltung vollzog ſich in dem franzöſiſchen Ritterromane Comte du Graal von Chreſtien von Troyes. Ihn hat der fränkiſche, des Schreibens und Leſens unkundige Ritter Wolfram von Eſchenbach als Grundlage für ſein umfangreiches Gedicht Parzival gewählt, das er um 1215 dichtete und mit dem er die alte Sage in Deutſchland heimiſch machte. Auch ſeine Dichtung war ein Ritterroman; aber er hat den alten Stoff ſo feſt und deutſch angefaßt, daß er unter ſeiner Hand eine ganz eigenartige neue Geſtalt erhielt. Sein Epos umfaßt nicht weniger als 25 000 Verſe. Es iſt in ſeiner Sprache tiefſinnig, oft völlig dunkel. Die Handlung zerflattert vielfach in eine bunte Vielheit mancherlei Geſchehniſſe, die den Zuſammenhang mit dem Urſtoff kaum noch erkennen laſſen. Aber es zeigt ſich darin doch eine ſtarke künſtleriſche Geſtaltungskraft, und nie iſt der tiefſte Gehalt deutſchen Rittertums reicher und lebensvoller verewigt worden als in dieſer oft ſo krauſen Dichtung. Und mag auch die Teilnahme des Leſers bei der weitſchweifigen Stoffülle gelegentlich nachlaſſen, immer von neuem wird ſie mächtig gefeſſelt, ſobald die Geſtalt des Helden Parzival ſelbſt wieder in den Vordergrund tritt und uns in dieſem kraftvollen, ja derben und doch wieder gemütsweichen und zartfühlenden Recken ein rechter deutſcher Mann entgegentritt, der in ſeiner durch Irrungen und Wirrungen aufwärts gehenden Lebenswanderung durchaus nicht grundlos mit Goethes ſich immer ſtrebend bemühenden Fauſt verglichen worden iſt.

Kennzeichnend für das große Dichtwerk iſt die in ihm vollzogene Verbindung des Rittertums mit religiöſen Gedanken, und

zwar nicht eigentlich mit streng kirchlichen, wohl aber mit allgemein christlichen. Im Mittelpunkte der Handlung steht der Gral. In diesem geheimnisvollen Heiligtum hat sich ein altes Märchending in ein geistliches Sinnbild verwandelt. Aus der ursprünglichen Wunderschüssel, die jederzeit eine volle Mahlzeit spendet, ist im Wandel der Zeiten und Auffassungen der Abendmahlsbecher geworden, den der Heiland beim letzten Mahle den Seinen spendete, und in dem dann Joseph von Arimathia das Blut des Erlösers auffing, das aus der Speerwunde des Gekreuzigten herniederfloß. Übrigens ist bei Wolfram von Eschenbach diese letzte Wandlung noch nicht vollzogen; bei ihm scheint der Gral nur ein kostbarer, vom Himmel gefallener Edelstein zu sein. Aber seinen tiefsten Sinn kennt auch er: der Gral ist Sinnbild der Erlösung und des ewigen Lebens. Wer ihn sieht, kann nicht sterben und bleibt jung. In das Gebiet, das ihn umgibt, kann niemand aus eigener Macht dringen. Eine Schrift, die an ihm selbst erscheint, beruft die Menschen, die ihm dienen dürfen. Die Erwählten müssen der weltlichen Minne entsagen; nur der König darf verheiratet sein. Zu seinem Schutz und seiner Pflege sind die Gralsritter bestimmt, eine geistliche Brüderschaft erwählter Männer, die für ihren Unterhalt nicht zu sorgen brauchen, denn der Gral selbst sorgt für Speise und Trank. Als weiße Taube bringt er jeden Karfreitag die lebenspendende Hostie vom Himmel.

Zur Würde eines Gralshüters ist nun Parzival bestimmt. Und die Dichtung Wolframs berichtet von der Stete und Treue, die den erwählten Gottsucher allmählich zum Heile führt und die ihn aus Dunkel und Verworrenheit zur höchsten Vollendung leitet.

Als Jüngling hat Parzival die Mutter Herzeleide im Walde verlassen, um auf Abenteuer auszugehen. So kommt er zum Gral. Er sieht die herrlichen Wunder des Heiligtums und dabei auch den König Amfortas, an schmerzhaftem Siechtum leidend: er ist mit einem vergifteten Speere verwundet worden und schleppt nun sein elendes Leben kümmerlich hin, das er doch nicht enden kann und darf, weil er täglich aus dem Anschauen des Grals neue Kraft schöpfen muß. So lange soll Amfortas diese Qualen tragen, bis einst ein Ritter erscheinen werde, der nach den Leiden des Königs

und nach den Wundern des Grals fragen würde. Ihm soll Amfortas dann die Herrschaft übergeben. Aber Parzival, der all die Wunderdinge und diese blutende Wunde sieht, fragt nicht, was das alles bedeutet. Sein menschliches Mitgefühl wird vergebens angerufen. Er, dessen Herz um die Vögel im Walde mitleidig bangt, hat hier, aus Furcht, ritterliche Regeln zu verletzen, keine Frage des Mitleids. Da muß er mit Schande aus der Gralsburg weichen, und höhnisch schilt ihm ein Knappe nach: „Der Sonne Haß sollt ihr tragen, . . . Ihr seid eine Gans!"

Als Parzival bald darauf an des Königs Artus Tafelrunde weilt, erscheint die Gralsbotin Kundry und hält ihm mit bitteren Worten sein Unrecht vor. Da weicht er auch von dieser Stätte, verflucht seinen Glauben und macht sich nun, mit Gott und Menschen hadernd, auf den Weg, den Gral neu zu suchen. Fünf Jahre ist er unterwegs, aber während dieser Irrfahrten und Abenteuer entschwindet er unseren Blicken, und an seine Stelle treten da Berichte von des weltlichen Ritters Gawan Taten und Erlebnisse. An einem Karfreitag sehen wir den Wandernden endlich zu des Einsiedlers Trevrizent Hütte nahen. Der klärt den glaubenslos Verschmachtenden über das Wesen Gottes und die Wunder des Grals auf, und Parzival lernt nun in Demut sich Gottes Fügungen unterwerfen. Von nun an leitet neues frisches Gottvertrauen seine Wege und Taten. So kommt er zum Gral und wird sein König. Die Schlußmoral des Dichters aber lautet: „Wer sein Leben so zu Ende führt, daß Gott die Seele nicht entzogen wird durch des Leibes Schuld und er doch die Huld der Welt in Ehren sich erhalten kann, der hat sein Leben gut angewendet." Oder wie er an anderer Stelle sagt, mit aller Freiheit gegenüber amtlich kirchlicher Auffassung:

„Wer Gott und die Welt kann
behalten, der ist ein selig Mann,
Gott niemand das entgelten läßt
ob er der Welt Hulden hat.
Ein Mann soll Lob und Ehr' erjagen
und doch Gott im Herzen tragen."

* * *

Indem sich Wagner entschloß, den Parzivalstoff neu zu dichten, wandte er sich dadurch einem Gedankengebiete zu, das nicht nur im allgemeinen religiöser Art war, sondern noch ganz besonders christlichen Regungen entstammte. Wollte er demnach diese Töne in neuer Kraft erklingen lassen, so durfte er diesen Stimmungen selbst nicht fern sein.

Es hat ihm diese künstlerische Verklärung christlich-religiöser Grundgefühle, wie er sie in seinem Bühnenweihfestspiele in abgeklärter Weisheit vollzogen hat, herbe Vorwürfe eingetragen. Man hat darin ein greisenhaftes Zukreuzekriechen sehen wollen und diese stille selige Endstimmung eines langen streiterfüllten Lebens nicht im folgerichtigen Einklang mit der bisherigen Entwicklung gefunden. Vor allem ist es Friedrich Nietzsche gewesen, der sich wesentlich um dieser christlichen Gedankenführung des Meisters willen von dem bis dahin so namenlos verehrten Manne unwillig weggewendet hat. Aber auch kleinere Geister suchen bis auf den heutigen Tag, diesen Ausklang Wagnerschen Wirkens als einen Abfall von den alten Leitbildern und als einen Bruch mit seiner Vergangenheit hinzustellen und kargen nicht mit Worten des Mitleids oder auch versteckter Schmähung. Alles hätten sie an dem großen Manne ertragen, jeden stärksten Gefühlsausbruch und jede leidenschaftliche Ketzerei: aber daß er ruhigen Geistes und mit innerer Anteilnahme sich hat in diesen christlichen Gedankenkreis vertiefen können, das wird als eine Schmach empfunden, die man höchstens noch mit Altersschwäche entschuldigen, nie aber eigentlich verstehen oder gar billigen kann.

Der einzige Blick auf Goethe hätte die Spötter und Tadler verstummen machen sollen. Auch der Weise von Weimar hat nach Tagen stürmischster Kirchenfeindschaft, die er selbst für Christentumsfeindschaft hielt, allmählich mit zunehmender Geistesreife und beschaulicher Überlegenheit der Religion der Evangelien eine innere Anerkennung abgewonnen, die ihm die herrlichsten Worte über diese Glaubensgedanken in den Mund legte und deutlich offenbarte, wie sein tiefstes religiöses Leben in letzter Stunde ein — durchaus nicht kirchliches, aber doch ein christliches geworden oder geblieben war. Und aus diesem Gefühle heraus ist es ihm möglich gewesen, im

höchsten reifsten Greisenalter seinem Faust nicht nur die christlichen Gedanken des sittlich-religiösen Strebens und der göttlichen Gnade zugrunde zu legen, sondern für diese Glaubenswelt auch die christlichen Formen zu finden.

Es ist nicht anders mit Wagners Christentum gegangen. Auch er hat mit wachsender Erkenntnis und zunehmender Siegesruhe nur deutlicher wie je zuvor erkannt, daß der eigenste religiöse Besitz im Grunde der christliche sei, gerade weil das Christentum in seinem Haß vor dem Bösen noch pessimistischer ist als jeder in der stillen Stube ersonnene Pessimismus, und in seinem Vertrauen auf den endlichen Tag des Guten optimistischer als jeder philosophische Optimismus. Der rein trostlos verzweifelnde Pessimismus mit seiner Nirwanastimmung mag wohl von Leuten bewahrt werden, die in ihrem Leben völligen Schiffbruch erlitten haben, oder von solchen, die in einsamer Zelle mit Weltverachtung und Menschenhaß das Dasein anschauen und nun ein geschlossenes System ausklügeln, das die Weltverneinung bis in die letzten Gedankenwinkel predigt, ohne doch Anspruch darauf zu erheben, im wirklichen Leben eine besondere Entsagung zu fordern. Was aber ein weltschmerzlich gestimmter Mensch oder ein grübelnder Philosoph als der Weisheit letzten Schluß ersinnen kann, vermag ein schaffender Künstler als höchste Wahrheit nie festzuhalten. Und mag in seiner Seele noch soviel Geringschätzung der Menschennatur und noch soviel Spürsinn für alles Arge und Dunkle in der Welt lebendig sein: solange in seiner Brust noch Arbeitspläne und Schaffensfreude leben, so lange wird sein Pessimismus im besten Falle ein theoretischer, nie aber ein endgültiger und praktischer sein. So blieb auch Wagners Seele im Grunde pessimistisch gestimmt: er kannte die Nöte des Daseins und die Kleinheit der Menschen nur allzu gut, als daß er sich in trügerische Rosenwolken leichten Behagens hätte einhüllen können. Aber im letzten Grunde hatte er an sich selbst erfahren, wie ein mächtiger Wille auch Macht hat, die Welt zu bejahen und zu bezwingen. Und letztlich war in ihm doch das freie Gefühl des Kämpfers und Siegers das Bestimmende geblieben; die Schaffenslust und Schaffenskraft war ihm, dem Widerstand der Welt zum Trotz, nicht geringer geworden, sondern gewachsen; und

bei all seiner Kenntnis irdischer Schwäche und menschlicher Schuld träumte er doch von dem Leitbild des Menschentums, das errungen werden sollte und konnte. Dabei mußte ihm der Buddhismus mit seinem feinen Verstndnis für das Wehe der Welt und mit seiner einzigartigen Kenntnis des erlösenden Mitleids nach wie vor im tiefsten Innern verwandt und angenehm bleiben. Aber völlig ausreichen konnte ihm diese weiche verzichtende Weise nicht. Sein Geist brachte auch Kraft, Heldentum, Siegesstürmen. Und darin kam ihm das Christliche entgegen. Hier fand er das hohe Strebeziel, die starke Zuversicht auf den endlichen Sieg des reinen, starken Menschen, hier auch den Gedanken, daß den Vorwärtsstrebenden geheimnisvoll eine höhere Hand nach vorwärts und zur Vollendung leitet. So brach bei ihm wie bei Goethe am Ende die Erkenntnis wieder durch, daß die Schilderung des vollen Menschentums und Weltsinnes am treffendsten in der christlichen Gedankenwelt zu finden sei.

Und wie bei Goethe äußert sich auch bei ihm diese Freude am alten christlichen Geistesbesitze nicht etwa in einem sich neu auswirkenden Zugehörigkeitsgefühl zu irgend einer bestimmten Bekenntniskirche, ja nicht einmal in dem Festhalten an dem dogmatisch festgestellten Christentum der Kirchengeschichte von deren Anfängen an, sondern wesentlich in der herzlichen Freude an der sittlichen Hoheit der Persönlichkeit Jesu und in der aufrichtigen, nie in ihm erstorben gewesenen Verehrung für den Mann von Nazareth und seine ursprüngliche einfache Lehre. In dieser Heldengestalt sah er das Menschentum in seiner Vollendung oder — was dasselbe ist — das Göttliche in seiner Menschwerdung. Und so konnte er sagen: „Ein einziges, niemals wiederkehrendes Mal hat das Göttliche selbst in vollster Naivetät und reinster Schönheit das Menschliche durchbrochen und uns den Weg der Erlösung gezeigt. Dieser Weg aber geht in den Tod: und Christus hat uns das Vorbild gegeben, schön zu sterben, wozu auch ein schönes Leben führt." „Man könnte meinen, es habe ja doch so viele Märtyrer und Heilige gegeben, warum sollte gerade Jesus der Göttliche unter ihnen sein? Aber alle jene heiligen Männer und Frauen wurden es erst durch göttliche Gnade, durch eine Erleuchtung, eine Erfahrung, eine innere Umkehr, die sie aus sündigen Menschen zu Übermenschen wer-

den ließ, die uns nun beinahe wie unmenschlich berühren. Auch Buddha war ein wollüstiger Prinz mit seinem Harem, ehe ihm die Erleuchtung kam. Es war sittlich groß, erhaben von ihm, aller Weltlust zu entsagen, aber es war nicht göttlich. Bei Jesus dagegen ist von Anfang an völlige Sündenlosigkeit ohne jede Leidenschaftlichkeit, göttlichste Reinheit von Natur, und dabei erscheint es doch nicht — was man denken könnte — wie etwas Interessantes, oder gar wie etwas Unmenschliches, sondern diese reinste Göttlichkeit ist gänzlich von reinster Menschlichkeit, die uns durch Leiden und Mitleiden allgemein menschlich ergreifen muß, eine unvergleichlich einzige Erscheinung... Alle andern *brauchen* des Heilands. Er *ist* der Heiland."

Das Christentumm, wie es sich als eine spitzfindig ausgeklügelte Zusammenfassung bestimmter Glaubenssätze gestaltet hatte, war freilich dem Meister nicht durchweg sympathisch; ihm haftete nach seiner Meinung zuviel Fremdes, anderen Geisteswelten und Völkerrassen Entstammendes an. Und die Kirchengebilde mit ihrer gegenseitigen Verketzerungssucht lockten ihm auch nicht viel Anerkennung ab, wenn er auch seinem evangelischen Bekenntnis mit milder Treue zugetan geblieben ist, über den unvergleichlichen Wert des schlichten protestantischen Gottesdienstes mit allen seinen Möglichkeiten religiöser Vertiefung schöne Worte gesprochen und selbst am Abendmahle dieser seiner Kirchengemeinschaft gelegentlich mit ernster Andacht teilgenommen hat. Aber eben das eigentlich Christliche blieb ihm doch die tiefste Ausprägung religiöser Gedanken und Strebungen. So daß er über ein neues Buch von der materialistisch-atheistischen Richtung etwa folgendes sagen konnte: „Man sollte doch froh sein, von Kindheit an mit den religiösen Traditionen verwachsen zu sein; sie sind durch gar nichts von außen zu ersetzen. Sie enthüllen nur immer mehr und immer beglückender ihren tiefen Sinn. Zu wissen, daß ein Erlöser einst dagewesen ist, bleibt das liebste Gut eines Menschen. Dies alles mit einemmal wegwerfen zu wollen, zeugt von großer Unfreiheit, von einer Sklaverei des Geistes durch unsinnige demagogische Einflüsse, ja, und es ist schließlich nichts wie Renommage!"

Aus solcher wirklich christlicher Grundüberzeugung heraus ent-

stand in Wagners Seele die Neugeburt des mittelalterlichen Parzival für die deutsch-christliche Gegenwart. Aber auch die Kritiker, die gegen jene Grundauffassung nichts einzuwenden hatten, wendeten sich nun gegen ihre tatsächliche Ausführung. Es waren zumeist Kritiker aus bewußt kirchlichen Kreisen, Theologen voran, die zunächst die Verwertung christlicher Sinnbilder und Geschehnisse im Parsifal für lästerlich oder doch entweihend erklärten. Da wurde es für durchaus anstößig ausgegeben, daß Liebesmahl und Fußwaschung, Wassertaufe und Geistestaube auf die Bühne gebracht würden, daß Amfortas wie Parsifal nach Haartracht und Bart dem Christuskopfe glichen, ja daß man den Helden des Festspieles selbst für den Erlöser halten solle. Demgegenüber muß bemerkt werden, daß mit all diesen Dingen doch nicht die Vorgänge und Personen der biblischen Geschichte selbst dargestellt werden sollen, sondern daß es sich nur um Anklänge handelt, die in besonders nachdrücklicher Weise eine Sinnbild sein sollen für bestimmte und bekannte religiöse Gedanken und Erlebnisse. Und Parsifal gar mit dem Erlöser zu verwechseln, kann nur auf einem heillosen Mißverständnis seiner Sendung und der letzten Chorworte beruhen. Schon die oben angeführten Worte Wagners sollten hierüber Beruhigung schaffen. Nie und nimmer ist Parsifal selbst als Erlöser gedacht. Das zeigen schon seine eigenen Worte: „Des Heilands Klage da vernehm ich". „Erlöser, Heiland, Herr der Huld — wie büß ich Sünder solche Schuld!" „Die Taufe nimm und glaub an den Erlöser." Wenn demnach der Schluß „Höchsten Heiles Wunder! Erlösung dem Erlöser!" auf Parsifal bezogen wird, so beruht das auf einem Irrtum; denn es soll doch dadurch nichts anderes ausgesprochen werden, als daß die, durch des Amfortas ungesühnte Schuld behinderte, Erlösungsmacht des Gral-Christus durch des Parsifal Selbst- und Weltüberwindung von ihren Fesseln und Banden gelöst sei, also nun in völliger Freiheit unter den Gralsrittern neu wirken könne; die Erlösungsmacht des Heilands, von der Sünde innerhalb des Heiligtums in seiner vollen Wirkung gehemmt, soll nun wieder mit ihrer Beseligungskraft und Lebensmacht die Glieder der Gemeinschaft erfüllen. Aber der eigentlich Erlöser ist und bleibt natürlich Christus selbst. Das hat Wagner gar nicht anders meinen

können. Denn wenn er auch selbst gern das Wort Erlösung in Mund und Feder geführt hat: gerade je älter er wurde, desto sparsamer ist er mit dem Gebrauche dieses hohen Wortes geworden und hat — allerdings zum Teil vergeblich — später seinen Jüngern ausdrücklich und sehr energisch verwiesen, solche Worte wie „erlösend" und „Erlösung", oder gar „Erlöser" so leichthin und beliebig wie jedes andere zur Bezeichnung nur irdischer, wenn auch edelster Dinge zu gebrauchen.

Wird der Vorwurf von einer theatralischen Darstellung des Göttlichen in streng kirchlichen Kreisen aller Sonderbekenntnisse gern — wenn auch, wie wir sahen, ganz ungerechtfertigt — erhoben, so wird ein anderer vorwiegend unter protestantischen Leuten laut: die Wiedergabe des Christlichen im „Parsifal" sei überwiegend mystisch-katholisch und müsse daher einem Kinde der Reformationskirche fremd bleiben. Dem ist entgegen zu halten, daß nun einmal der katholische Kultus tatsächlich mehr sinnenfällige Symbole enthält, die das Unsichtbare sichtbar zu machen suchen, als der evangelische, und daß ganz von selbst auch die treu lutherisch oder reformiert gesinnten Künstler bei der Darstellung des Schönen im Gottesdienst bei dem Katholizismus Anleihen zu machen gezwungen sind. Es mag auch hier auf Goethe gewiesen werden, der seinen doch eigentlich urprotestantischen Faust den katholisierenden Schluß mit Gottesmutter und Heiligenfürbitte gab, und der darüber sagt: es sei sehr schwer gewesen, diesen Schluß, wo es mit der geretteten Seele durch die göttliche Gnade nach oben gehe, um der reinen Geistigkeit solcher innerlicher Vorgänge willen zu gestalten, und daß er daher bei so übersinnlichen, kaum zu ahnenden Dingen sich sehr leicht im Unbestimmten und Leeren hätte verlieren können, wenn er nicht seinen poetischen Absichten durch die scharf umrissenen christlich-kirchlichen Gestalten und Vorstellungen eine wohltätig beschränkende Form und Festigkeit gegeben hätte. Genau dasselbe könnte Wagner von seinen künstlerischen Absichten und ihrer sinnenfälligen Ausgestaltung im „Parsifal" sagen.

Noch schwerwiegender wie der Vorwurf des Mystischen pflegt der des Quietistischen gehalten zu sein: das Christentum des „Parsifal" sei einseitig gefühlsmäßig, tatenlos beschaulich, mönchisch, welt-

flüchtig, es sei nicht das ganze volle reine Christentum. Hier ist zunächst zu erwidern, daß es immer als ein Beweis für die ewige Gültigkeit des Christentums gegolten hat, daß ihm um seiner Schmiegsamkeit willen die Möglichkeit geboten ist, sich allen Zeitstimmungen, Weltumständen, Gemütsarten genau anzupassen. Der Grundgedanke des Christentums mit seiner Forderung der sittlichen Selbstzucht, der Bruderliebe und des Gottvertrauens ist sehr einfach, aber seine tatsächliche Durchführung so vielgestaltig wie das Leben und die Geschichte der Menschen. Eine solche besondere Ausgestaltung ist dann immer Christentum, aber nie das ganze Christentum, das sich nie so ohne weiteres auf eine begriffliche Formel bringen läßt. Also ist auch das entsagungsvolle, beschaulich-gefühlige Christentum eine berechtigte Seite des Christentums und muß seine geschichtliche Geltung beanspruchen. Indessen, hiervon ganz abgesehen, kann mit gutem Gewissen ausgesprochen werden, daß das Christentum des Wagnerschen Parsifal gar nicht so tatenlos und kraftlos ist, wie das behauptet wird. Daß die eigentlichen äußeren Taten, die Kämpfe des Helden und die Werke seiner Liebe äußerlich nicht so in die Erscheinung fallen wie das gewünscht wird, liegt am Wesen des Worttondramas selbst, in dem absichtlich die Handlung in das Innere gelegt ist und das als Höhepunkte nicht sichtbare Taten und anschauliche Ereignisse, sondern innere Kämpfe und inneres Leben kennt. Man wird sogar auch hier noch einmal auf Goethes Faust hinweisen können. Das, was diesen Mann sittlich läutert und ihn der Gnade teilhaftig macht: die entsagende gemeinnützige Tätigkeit im Dienste der Menschen, tritt auch in dem Gange des Dramas sehr zurück und wird kaum mehr als andeutend geschildert. Und doch sind die Andeutungen ausreichend, um Faust als einen schließlich selbstlos vorwärtsstrebenden, in der Pflicht der Menschenliebe sich Bewährenden darzustellen. Liegen also auch bei Parsifal die eigentlichen Heldenkämpfe außerhalb der Handlung, wissen uns schließlich nur Andeutungen und malende Töne diese Taten zu schildern: vorhanden ist deshalb das tatkräftige Christentum doch. Zunächst ist Parsifal selbst wirklich ein Held der Tat. Wie es in einem Bruchstück aus der Parsifalzeit heißt: „Auf die bloße Erhaltung des Schwachen durch den Starken kann es nicht

ankommen. Nicht der zu bemitleidende Schwache, sondern der bemitleidende Starke sei das Ziel." So lebt in dem jungen wortkargen Helden des Dramas ein lebendiger Drang zur Tat. Den Bogen schuf er sich selbst, dann zog er aus, um sich in der Welt herumzuschlagen. Froh ist er, wenn er gegen Wild und große Männer kämpfen kann. Die Schächer und Riesen fürchten darum seine Kraft, und mit raschen Streichen schlägt der Waffenlose die Ritter in Klingsors Zaubergarten nieder. Und als dem kampfluſtigen tatenfrohen Recken die Sinnenluſt in ihrem verführerischsten Reize naht, ist seine noch jungfräulich keusche ungebeugte Kraft imstande, die Versucherin von sich zu weisen und nun der ganzen Menschheit zu Hilfe zu eilen. So entwickelt sich der reine Tor, der anfangs blindlings seinem ungestümen Willen folgt, zum vollbewußten Mann, „der sich zur Erfüllung einer höchsten Aufgabe bestimmt erkennt, der seinen Willen in den Dienst dieses Höchsten bändigt und mit Hilfe dieser geläuterten Willenskraft zahllose Nöte überwindet, Kämpfe und Streite besteht, um zuletzt — als der stärkste aller Helden — gekrönt zu werden" (Chamberlains Worte). Ist Parsifal wirklich so der Held, der unter der Führung göttlicher Gnade als Sieger aus dem Lebenskampfe hervorgeht, so enthält doch zweifellos das Christentum, das in seinem Leben in die Erscheinung tritt, alle die Bestandteile, die zu einem wirklichen Christentum gehören, und ist nicht als bloß weichlich und schwärmerisch zu verklagen. Denn wenn das Mitleid, das in Parsifals Herzen durch die Versuchung geweckt wird und ihn wissend macht, zu Taten treibt und dadurch zum Siege führt, so kann man gegen dieses Mitleid nicht den Einwurf buddhistischer Weltflucht erheben. Wenn demnach Wagner sein altes Lieblingsmotiv von dem Reinen, der den Unreinen von der Schuld befreit und erlöst, hier noch einmal so stark anklingen läßt und in der entsagungsvollen Liebe und in der stäten Betätigung der Treue, des Mitleids und der Demut gegen Gott das eigentliche Wesen des Christentums erblickt, so wird niemand Grund haben, ihn deswegen zu schelten. Sondern gerade wie bei Goethe findet auch bei ihm in der abgeklärten Altersweisheit ein alter Lieblingsgedanke seine letzte und tiefste Verkörperung in christlichen Stimmungen und Sinnbildern. Aber eben in einem

Christentum der Tat, der Selbstbezwingung und der Nächstenliebe.

Ebenso ist das ganze Christentum der Gralsritterschaft beschaffen, wie es uns in den Gesängen des Liebesmahles entgegentritt. Auch diese Ritter sind nicht nur auf der Erde, um Gott zu schauen, sondern um für Gott zu zeugen und zu streiten, jederzeit bereit, „treu bis zum Tod, fest jedem Mühn zu wirken des Heilands Werke" und „froh im Verein, brüdergetreu zu kämpfen mit seligem Mute". Nicht Klostermönche, sondern Mönche und Ritter zugleich sind diese Gralsbrüder, „kräftige und mutige Kämpen für das Heilige wider die entgöttlichte Welt". So werden sie vom Gral in die Welt hinausgesandt als Streiter für Glauben und Wahrheit, Recht und Gerechtigkeit, für Unschuld und Frauenehre — wie später Lohengrin. Man braucht nur die markigen Gesänge der Gralsritter zu hören, um in ihnen den musikalischen Ausdruck der Tatkraft und Wirkensfreudigkeit zu vernehmen. Das Glaubenthema, das so oft in diesem Drama wiederkehrt, weist mit seinen festen, starken Klängen weit hinaus über eine weltschmerzliche Beschaulichkeit und tief hinein in eine lebendige, wirksame Glaubenswelt. Und zu dem „selig in Glauben" gehört ganz von selbst das „selig in Liebe". Hier wird kein toter Glaube besungen, sondern einer, der in der Liebe tätig ist. Und die Liebe ist die größte der Tugenden, heißt es schon beim Apostel Paulus. „Nur die dem Mitleiden entkeimte und in Mitleiden bis zur vollen Brechung des Eigenwillens sich betätigende Liebe" — so sagt der Meister selbst — „ist die erlösende christliche Liebe, in welcher Glaube und Hoffnung ganz von selbst eingeschlossen sind — der Glaube als untrüglich sicheres und durch göttliches Vorbild bestätigtes Bewußtsein von jener moralischen Bedeutung der Welt, die Hoffnung als das beseligende Wissen der Unmöglichkeit einer Täuschung dieses Bewußtseins."

Dabei ist zu bemerken, daß die lebenspendende Kraft himmlischer Herkunft ist. Es ist die Gnade des Grals, die Heil und Glauben darreicht. Im Brot und Weine des Liebesmahls genießen die Ritter den Leib und das Blut des Heilands sich zur innern Stärkung. Als eine bittere Schmach empfinden sie es darum auch, als späterhin um des Amfortas Schuld und Versäumnis

willen nicht mehr die göttliche Gnadenspende, sondern „gemeine Atzung" ihr Dasein erhält. Wie sich so die Gnade von ihnen zurückzog, sind sie auch unfähig geworden zur dienenden Liebestätigkeit, und Gurnemanz beklagt es tief, daß nun nicht mehr Botschaft noch Rat zu heiligen Kämpfen aus der Ferne zu der Gralsburg kommt.

Wollte demnach Wagner durch den „Parsifal" ein Verkünder des Christentums sein, wie es ihm nach seinem Wesen aufgegangen war, so lag es ihm doch völlig fern, etwa die Kunst mit der Kirche zu vermischen, oder eine neue Religion stiften oder gar die Religion durch das ästhetische Schwelgen in der Kunst ersetzen zu wollen. Es war allerdings seine Überzeugung, daß dem geschwächten, ja ersterbenden religiösen Sinne seines Geschlechts ein kräftiges Neuerwachen und Neuerstarken wesentlich aus der Kunst erblühen könne, denn ernste rechte Kunst vermöge sehr wohl zum idealen Ausdruck eines wahrhaftigen religiösen Geistes zu werden. Er meinte: „Man könnte sagen, daß da, wo die Religion künstlich wird, der Kunst es vorbehalten sei, den Kern der Religion zu retten, indem sie die mythischen Symbole, die die erstere im eigentlichen Sinne als wahr geglaubt wissen will, ihrem sinnbildlichen Werte nach erfaßt, um durch ideale Darstellung derselben die in ihnen verborgene tiefe Wahrheit erkennen zu lassen." Und da er auf seinem Wege zu der Überzeugung gelangt sei, daß wahre Kunst nur auf der Grundlage wahrer Sittlichkeit gedeihen könne, dürfe er der ersteren einen um so höheren Beruf zuerkennen, als er sie mit wahrer Religion vollkommen eins gefunden habe. Aber dieser im „Parsifal" angestrebte und, wir dürfen es ruhig aussprechen, voll erreichte geschwisterliche Bund von Religion und Kunst hat in Wagner nie den Gedanken aufkommen lassen, als sei dadurch die gottesdienstliche Pflege der Religion durch die Kirchengemeinschaften überflüssig geworden. Was er diesen Kirchen wünschte, war nur die edle Verschönerung ihrer erbaulichen Zusammenkünfte durch die Mittel jeder erhabenen Kunst, nicht nur der Musik allein. Mehr aber noch lag ihm am Herzen, die Pflegestätte der Kunst, das Theater zu einem Heim würde- und weihevoller Kunst zu gestalten. Derselbe Kulturgeist, der in der Kirche seinen innersten Gehalt als Religion unter gottesdienstlicher

Form kundzugeben habe, solle seinen rein künstlerischen Ausdruck im Theater finden, so wie einst das griechische Theater der griechischen Religion entsprach und aus ihr den belebenden Quell schöpfte. Das durfte denn freilich das gewöhnliche Theater mit seinem Komödienspiel und seinem Amüsement nicht sein, sondern ein würdiges Haus, das eine Freistatt edelster Leitbilder sein konnte. Für das Drama erfand darum der Meister den Namen „Bühnenweihfestspiel" und erklärte zugleich, daß dieser „Parsifal" mit seinen „unmittelbar die Mysterien der christlichen Religion berührenden Vorgängen unmöglich in das Opern-Repertoire unserer Theater aufgenommen werden dürfe."

* * *

Die Entstehung des „Parsifal" geht bis in die fruchtbaren Züricher Jahre zurück, in denen die Nähe des grünen Hügels so anregend auf des Meisters Phantasie gewirkt hatte, wie keine Zeit vorher oder nachher. Am 12. Dezember 1856 schrieb er an Liszt: „Ich habe zwei wundervolle Stoffe, die ich noch einmal ausführen muß: Tristan und Isolde — dann aber — der Sieg — das Heiligste, die vollständigste Erlösung." Mit dem Sieg war jener Entwurf gemeint, der unter dem Namen „der Sieger" den Buddha auf der letzten Wanderung zeigte und dartun sollte, wie die Kraft der Helden Ananda und Prakriti sich in streng indisch-pessimistischer Weise durch die Entsagung allein bewährte. Parsifal selbst war ursprünglich mit der Tristandichtung verflochten und sollte im dritten Aufzuge als Gralssucher wie eine himmlische Trosterscheinung an dem Schmerzenslager Tristans vorüberziehen.

Als am Karfreitag, den 10. April 1857, der Meister von der Zinne seines Hauses hinaus in die liebliche Landschaft sah, die im sonnigen Glanze eines vorzeitigen Frühlingstages feierlich still vor ihm lag, da klang in seiner Seele das Wort aus Wolframs Dichtung wieder: „Du sollst nicht Waffen tragen an dem Tage, da der Herr am Kreuze starb." Im großen Frieden dieser frühlingsherrlichen Welt schwebte vor ihm das Bild des Gekreuzigten. Und Wehr und Waffen der philosophisch geklärten Weltkritik, der historisch geschärften Weltverachtung, die legte er still zur Seite.

Der Dichter des Wotan, der Sänger des Siegfried, der Denker des Buddha — er hat dies innere Erlebnis seinem getreuen Hans von Wolzogen selbst so erzählt — erfuhr damals an sich selbst den schöpferisch bestimmenden Eindruck des Karfreitagswunders und entwarf die erste Skizze des Dramas vom Parsifal. So löste sich der Held vom Tristan los und verschmolz mit all den Gedanken, die Wagner einst mit mancherlei Glaubensformeln und Geschichten vermengt im „Jesus von Nazareth" niedergelegt und mit den andern, die er vor kurzem etwas lehrhaft mit seinem buddhistischen „Sieger" verknüpft hatte.

Von nun an bildete sich allmählich in des Meisters Seele das neue Werk. „Der Parsifal hat mich viel beschäftigt" schrieb er im Februar 1859 an Mathilde Wesendonk und erzählte der Freundin zugleich, wie die Gralsbotin des alten fränkischen Sängers sich in ihm zu einem wunderbaren weltdämonischen Weibe neu zu gestalten ringe. Es war eine Vereinigung der Orgeluse und Kundry seiner dichterischen Vorlage. In dem Streben nach möglichster Vereinfachung von Stoff und Handlung verband sich so die fabelhafte wilde Gralsbotin mit einem zauberischen Weibe zu jenem wunderbar grauenhaften Doppelgeschöpfe, das einst verflucht wurde, als sie bei Jesu Leiden höhnisch gelacht hat, und nun in ihrem zwiefachen Dasein als rastlos dienende Botin der Ritterschaft und als willenlos-willige Gehilfin des Zauberers Klingsor zugleich nicht eher Erlösung findet, als bis ein Reiner ihrer Verführung widerstehen wird. In ihr hat eigentlich zum ersten Male Wagner das Weib nicht in seiner unschuldigen Erlösungskraft, sondern als erlösungsbedürftige Sünderin dargestellt. Und vieles von dem, was das Leben ihm von der Frauenseele offenbart hat, gab er diesem Lieblingsgeschöpfe seiner Phantasie als Mitgift. Neben der Kundry hat sich noch eine andere Gestalt des Dramas lange Zeit hindurch der besonderen schöpferischen Liebe des sinnenden Dichters erfreut: Amfortas. Im Mai 1859 erhielt die Getreue auf dem grünen Hügel einen ausführlichen Bericht über den Fortgang der Parsifalgedanken. Ähnlich wie einst beim Lohengrin, nur noch viel stärker, fand sich der Dichter bei eingehender Beschäftigung mit dem mittelalterlichen Gedicht förmlich abgestoßen von Wolfram von Eschen-

bachs Versen. In einer gesunden Reaktion gegen die Vorlage wurde so in seiner eigenen Seele der alte Stoff neu geboren. Er sprach ungerecht harte Worte gegen die äußerliche vielverzweigte Buntheit in dem Romane des fränkischen Sängers, der Begebnis an Begebnis, Abenteuer an Abenteuer hänge und sich dabei von dem Grundgedanken tausendfach entferne. Wagner übersah dabei in begreiflicher Verblendung, daß Wolfram ein Ritterepos schreiben wollte, während er selbst ein Musikdrama zu schaffen im Begriffe war. Er mußte natürlich auf Verdichtung und Verinnerlichung des weitschichtigen Stoffes dringen und in knapper Zusammenfassung den ganzen tiefsinnigen Inhalt der alten Sage erschöpfen. Demnach müsse all dieser äußerlichen Vielgestaltigkeit der Handlung gegenüber „Parsifals Entwicklung, seine erhabenste Läuterung, wenn auch prädestiniert durch sein ganzes sinniges, tief mitleidsvolles Naturell, wieder in den Vordergrund gestellt" werden. „Und dazu kann ich mir keinen breiten Plan wählen, wie er dem Wolfram zu Gebote stand: ich muß alles in drei Hauptsituationen von dramatischem Inhalt so zusammendrängen, daß doch der tiefe und verzweigte Inhalt klar und deutlich hervortritt; denn *so* zu wirken und darzustellen, das ist nun einmal *meine* Kunst." Und nun bezeigt der Dichter eine große Vorliebe für den siechen König Amfortas, dessen seelische Not mit der Sehnsucht nach dem Tode und diesem verzweifelten Nichtsterbenkönnen er mit ergreifenden Worten zu schildern weiß. „Er ist mein Tristan des dritten Aktes mit einer undenklichen Steigerung."

So gestaltete sich der Stoff immer klarer und deutlicher in des Dichters Gedanken. „Viel ist wieder der Parsifal in mir wach gewesen; ich sehe immer mehr und heller darin" schrieb er im August 1860. Zu den Studien, die er dazu in den Übersetzungen von San Marte und Simrock und deren Einleitungen zu Wolframs Gedicht gemacht, kam nun noch die Beschäftigung mit weiteren Arbeiten, vornehmlich über die Gralssage — denn die Artussage hatte Wagner von vornherein aus seinem Plane ausgeschieden. Durch Görres ließ er sich belehren, daß der Name des Helden selbst aus dem Arabischen Parsi oder Parseh fal, der reine oder arme

Tumbe, hergeleitet werden könne und darum Parsifal geschrieben werden müsse. Aus dem höfischen ritterlichen Lehrmeister der Dichtung Gurnemanz und dem frommen Einsiedler Trevrezent schuf er die eine edle Gestalt des greisen Ritters Gurnemanz. Die eigentlichen Vorgänge, das Nichtfragen aus Mitleid und viele andere Einzelzüge übernahm er aus Wolframs Gedicht. Die Blumenmädchen in ihrer hold verführerischen Gestalt entlieh ihm das Alexanderlied des Pfaffen Lamprecht. Alle äußeren Handlungen und innerlichen Vorgänge aber verdichteten sich zu der inhaltsreichen Gestaltung, an deren ausführliche Skizzierung Wagner zum ersten Male im Jahre 1865 ging. Eine vollständige Umarbeitung des Entwurfs nahm er 1876 vor. Am 23. Februar 1877 war die Dichtung vollendet und erschien bald darauf im Druck. Im Herbst desselben Jahres begann Wagner mit der Vertonung, ohne dazu — wie fälschlich erzählt wird — schon Vorlagen aus früherer Zeit zu haben, und am 13. Januar 1882 ward in Palermo auch die musikalische Ausgestaltung beendet.

Dichtung und Musik, wie sie kurz hintereinander oder besser miteinander aufgeschrieben wurden, stellen ein weihevolles Werk aus *einem* Gusse dar, dem man nichts von Schwäche des Alters, wohl aber von der stillen Abgeklärtheit reifster Greisenjahre anmerken kann. Hier waltet höchste künstlerische Ruhe und tiefstes Gemütsleben. Zur herrlichsten Wahrheit ward das Wort Wagners: „Ich kann den Geist der Musik nicht anders fassen als in der Liebe.“ Hier ward die Liebe tönend. Verhältnismäßig wenig Einzelmotive durchdringen das Ganze. Von ihnen ist das Gralsmotiv fast ganz dem Amen entnommen, das in protestantischen wie katholischen Gottesdiensten Dresdens die Chorknaben bis auf den heutigen Tag zu singen pflegen und das so mit seinen feierlich nach oben schwebenden Tönen ein Nachklang von des Meisters Jugendtagen war.

Man hat katholische und protestantische Bestandteile in der Parsifalmusik finden und sondern wollen: das Ora, die Gottschau, zeige sich in Klängen, die mit dem katholischen Kirchenmusikstile, mit den milden feierlichen Tönen Palästrinas und mit den erhaben weichen Klängen Orlando di Lassos verwandt sei; das

Labora, das Wirken an der Gottheit lebendigem Kleide im Weltkampfe, töne uns entgegen mit wuchtiger herber Größe in der Art Bachscher Vielstimmigkeit und breiter kräftiger Würde in der Weise Händelscher Musik. Auch an die weltentrückten tiefsinnigen Akkorde der letzten Beethovenschen Streichquartette hat man Anklänge aufspüren wollen. Aber alle diese Erinnerungen oder Anlehnungen, sie mögen sich in Wirklichkeit vorfinden oder nicht, können das eine nicht vergessen lassen, daß hier in der musikalischen Ausdrucksfähigkeit, in der völlig vergeistigten Verarbeitung der Einzelmotive, in der abwechslungsreichen Art ihrer Verbindung und in dem unmerklichen Übergehen von einem Motiv zum andern, in der Ausgestaltung des melodischen Sprechgesangs wie in der Seelenschilderung der Orchestersprache die höchste Vollendung und weihevollste Verklärung Wagnerscher Kunst erreicht worden ist, und daß dieses Austönen tiefster innerlichster Vorgänge in seiner durchsichtigen Klarheit und feierlichsten Verdeutlichung eine Gipfelhöhe erreicht hat, die auf diesem Wege nicht mehr überboten werden konnte.

* * *

Daß wir in den Tönen des Vorspiels einen Widerhall des hohen christlichen Dreiklangs Glaube, Liebe, Hoffnung vernehmen können, hat Wagner selbst ausgesprochen. Die Liebe als die höchste von den dreien beginnt. Saiteninstrumente und Holzbläser stimmen den Abendmahlsspruch an, dessen Worte später aus der Höhe der Tempelkuppel gesungen werden: „Nehmet hin meinen Leib, nehmet hin mein Blut, um unserer Liebe willen!“ Verschwebend von Engelstimmen wird das Thema wiederholt. Dann klingt der Abendmahlsspruch zum zweiten Male, nun in der Moll-Tonart: „Nehmet hin mein Blut, nehmet hin meinen Leib, auf daß ihr mein gedenkt!“ Auch diese Weise wird von aufsteigenden leisen Akkorden wie von Engelstimmen verschwebend wiederholt. Nunmehr erhebt sich, mächtig anschwellend in stolzen edlen Harmonien, das von den Trompeten wiedergegebene Gralmotiv, dessen erste Takte den alten liturgischen Kirchengesängen entnommen ist. Majestätisch ertönt sodann das Glaubensmotiv — doch lassen wir den Tonmeister

selbst reden: „Zweites Thema: ‚Glaube‘. Verheißung der Erlösung durch den Glauben. Fest und markig erklärt sich der Glaube, gesteigert, willig selbst im Leiden. — Der erneuten Verheißung antwortet der Glaube aus zartesten Höhen — wie auf dem Gefieder der weißen Taube — sich herabschwingend — immer breiter und voller die menschlichen Herzen einnehmend, die Welt, die ganze Natur mit mächtigster Kraft erfüllend, dann wieder nach dem Himmelsäther wie sanft beruhigt aufblickend. Da noch einmal aus Schauern der Einsamkeit erbebt die Klage des liebenden Mitleides: das Bangen, der heilige Angstschweiß des Ölberges, das göttliche Schmerzensleiden des Golgatha — der Leib erbleicht, das Blut entfließt und glüht nun mit himmlischer Segensglut im Kelche auf, über alles, was lebt und leidet, die Gnadenwonne der Erlösung durch die Liebe ausgießend. Auf ihn, der — furchtbare Sündenreue im Herzen — in den göttlich strafenden Anblick des Grales sich versenken mußte, auf Amfortas, den sündigen Hüter des Heiligtums sind wir vorbereitet: wird seinem nagenden Seelenleiden Erlösung werden? Noch einmal vernehmen wir die Verheißung und — hoffen.“

Die Bühne stellt im ersten Aufzug den Wald der Gralsburg im Morgengrauen vor. Gurnemanz und zwei Knappen lagern schlafend unter einem Baume. Von der Burg her ertönt mit sanftem Posaunenklang der feierliche Morgenweckruf des Grals. Die drei erwachen, erheben sich zum Gebete und harren des kranken Königs, der in dem nahen See ein linderndes Bad nehmen soll. Alle Kräuter und Tränke der Welt haben ihm nicht Linderung, geschweige denn Heilung gebracht. Da stürzt die wilde Kundry herbei und drängt dem Gurnemanz einen Balsam aus Arabien auf. Der König wird auf dem Siechbett hereingetragen, um nach wilder Schmerzensnacht die Waldes-Morgenpracht zu genießen. Er dankt der Kundry für ihre treuen Mühen. Die aber weist allen Dank mit rauher Unruhe ab. Während Amfortas weiter zum Bade getragen wird, erzählt der greise Gurnemanz den lauschenden Knappen die Vergangenheit der Gralsburg und die Bosheit des Zauberers Klingsor. Er war wegen mangelnder Reinheit der Gesinnung einst von dem Gralkönig abgewiesen worden, als er Hüter des

Heiligtums hatte werden wollen. Seitdem hat er auf Rache gesonnen, und es ist ihm gelungen, Amfortas durch die zur höchsten Schönheit verzauberte Kundry mit den Schlingen unreiner Liebesleidenschaft zu umgarnen und darum dem schuldig Gewordenen den heiligen Speer zu entreißen und ihn selbst damit zu verwunden. Diese Wunde brennt fort, solange der heilige Speer nicht wiedergewonnen wird. Ihn der Ritterschaft wiederzugewinnen, gilt es vor allem. Nun hat ein heiliges Traumgesicht dem von fürchterlichen Schmerzen der Wunde und der Schuld gequälten König als Rettungszeichen dieses Wort verkündet: „durch Mitleid wissend der reine Tor, harre sein, den ich erkor." Wer also an äußerer Erkenntnis arm, aber an Reinheit der Seele reich durch sein starkes Mitgefühl das Leiden nach seiner Ursache und seiner Schwere erkenne, der soll durch diesen Liebesglauben Erlösung bringen und den Sieg gewinnen.

Da entsteht plötzlich ein Jammern und Klagen, ein wilder Schwan fällt langsam verendend nieder. Und während das frische glänzende Parsifalmotiv erklingt, führen Knappen den jungen Helden herbei, der unwissend, daß er einen heiligen Gralsvogel über sich kreisen sah, das Tier mit seinem Bogen erlegt hat. Als ihm Gurnemanz sein Unrecht mit strafenden Worten eindringlich vorhält, zerbricht Parsifal in starker Ergriffenheit den Bogen und schleudert die Pfeile von sich. Mitleid ergreift ihn mit dem sterbenden Schwan. Aber über seine Herkunft, seinen Vater, seinen Namen kann er nicht Auskunft geben. Nur von seiner Mutter Herzeleide weiß er. Kundry weiß bessere Kunde über ihn zu geben, aber sie muß ihm auch den Tod seiner Mutter verkündigen. Gurnemanz beginnt zu ahnen, daß der wundersame unwissend reine Jüngling vielleicht der verheißene Retter sein könnte und geleitet ihn auf geheimnisvollen Pfaden zur Gralsburg. Nach langer Wanderung gelangen sie unter Posaunenklang und Glockenton in den herrlichen Kuppelsaal. Zum Liebesmahle versammeln sich die Gralsritter. Auch Amfortas wird hereingetragen und vor ihm der verhüllte Schrein mit dem heiligen Gral. Aus einer Grabesnische klingt die Stimme des im Grabe lebenden alten Titurel, der den königlichen Sohn auffordert, den Gral zu enthüllen, damit er den treuen Hütern seine sorglichen

Zauber zuteil werden lassen könne. Allein Amfortas wehrt dem Enthüllen mit ungestümen Worten und bricht in herbste Klagen über seine Schuld aus; ihm bereitet es die unsäglichste Qual, als Unheiliger das Heilige sehen zu müssen. Aber die Ritter weisen ihn zum Vertrauen auf die verheißene Erlösung. Und so beginnt mit der Enthüllung des Gralsbechers die wunderbare weihevollste Feier. Die Gralsritter begehen unter erhaben-feierlichen Gesängen das Liebesmahl. Wohl hat Parsifal bei dem ergreifendsten Schmerzensrufe des Königs unwillkürlich eine heftige Bewegung nach dem Herzen gemacht, die auf eine leise Regung des Mitleids schließen lassen könnte. Aber dabei ist es geblieben. Er sieht staunend die Pracht des heiligen Vorgangs, ohne daß doch in ihm die Qual der Schuld, von der solche Leiden stammen, wirklich zum Wissen wurde. Erstarrt und regungslos bleibt er stehen, als die Ritter die Halle wieder verlassen haben; er hat die erlösende Frage nicht getan. Daher stößt ihn — der doch nichts sei als ein Tor — Gurnemanz ärgerlich zur Tür hinaus. Parsifal muß das Leid der Leidenschaft erst an sich selbst erfahren, ehe er wissend werden kann.

Der zweite Aufzug führt uns in des heidnischen Zauberers Schloß. Klingsor sieht den Toren kindisch jauchzend nahen, den er vernichten will. Darum beschwört er Kundry aus dem Todesschlafe zu neuem Leben. Widerwillig folgt sie dem Zauberworte. Denn lieber weilt sie schuldbewußt, reuig, dienend bei den Rittern, deren König sie ja einst zur Schuld verleitet hatte. Aber stärker als dieses Verlangen nach Sühnung ist der Zwang Klingsors und der Fluch, der auf ihr liegt. Vergebens sträubt sie sich gegen des Zauberers Befehl, der von ihr fordert, daß sie den Knaben zur Sinnenlust locken und so in Unreinheit verstricken soll. Umsonst ist ihr Wimmern und ihre Widersetzlichkeit. Der Gebieter, der es auf das Verderben der ganzen Ritterschaft, auf den Gralsbesitz und die eigene Herrschaft abgesehen hat, bleibt hart, und so muß sie ihm von neuem zu Willen sein.

Inzwischen naht Parsifal. Die Ritter des Zauberschlosses wollen ihm wehren, aber er überwindet die Verlorenen rasch und leicht mit seiner ungebrochenen Kraft. So betritt er staunend den üppigen Zaubergarten, in dem die holden Blumenmädchen ihn

schmeichelnd und lockend umkosen. Aber er bleibt auch diesen Sinnenbezauberinnen gegenüber rein und fest. Stärkerer Zauber muß auf ihn einwirken. Kundry erscheint, nun nicht mehr als das wilde häßliche Weib, sondern in jugendlicher Schöne mit verführerischem Reize. Sie beginnt ihr Werk der Verlockung mit jeder Klugheit. Sie gewinnt des Knaben Herz dadurch, daß sie ihn bei seinem Namen ruft, den sie ihm erläutert, und daß sie ihm von seiner Mutter Liebe und Tod erzählt. Da wird der heitere Jüngling ernst; betroffen und vom Schmerze überwältigt sinkt er der verführerischen Frau zu Füßen: in sein Herz zieht das erste Seelenleid, wie er erfährt, daß er seine Mutter durch Trennungsschmerz getötet hat. Mit teuflisch raffinierter Kunst benutzt das arge Weib die weiche Stimmung, um sich auf diesem nur zu gut bekannten Wege in das Mannesherz hineinzuschmeicheln. Als Trost für die schmerzliche Sehnsuchtsempfindung nach der Mutter bietet sie dem tiefgerührten Jüngling der Liebe ersten Kuß.

Da aber fährt Parsifal mit einer Gebärde des höchsten Schreckens auf. Seine Haltung drückt eine furchtbare Veränderung aus; er stemmt die Hände gewaltsam gegen sein Herz, wie um einen zerreißenden Schmerz zu bewältigen. Endlich bricht er aus: „Amfortas! Die Wunde, sie brennt in meinem Herzen!" Das Wunder der Erkenntnis ist an ihm geschehen. Er fühlt das Schauern des sündigen Verlangens, er versteht des Amfortas Schuld und seine Schmerzen; er hört im tiefsten Innern des Grales Flehen: „erlöse, rette mich aus schuldbefleckten Händen!" Vergebens verschwendet die Versucherin noch einmal ihre lockenden Künste an ihm. Parsifal bleibt rein. Kundry sucht ihn durch die Schilderung ihrer Schmerzen zum Erbarmen und dadurch zur Liebe zu bewegen. Parsifal bleibt fest und ruft ihr vernichtend streng das richtende Wort entgegen: „In Ewigkeit wärst du verdammt mit mir für eine Stunde Vergessens meiner Sendung." Zuletzt noch sucht die Schlange ihn mit der Verheißung des Paradieses zu locken, er werde in ihren Armen die Gottheit erlangen. Und wie Parsifals Kälte auch da noch nicht weicht, schleudert die Wütende in wildem Rasen ihm den Fluch entgegen: nie solle er Amfortas finden, alle Wege und Pfade zu ihm sollen ihm gewehrt bleiben, nur Irre, Irre soll sein Geleit

sein. Zur äußersten Erprobung seiner Macht erscheint da Klingsor mit dem heiligen Speere: was seiner Dienerin nicht gelang, will er selbst vollbringen: Parsifals Verderben. Wohl schleudert er die Lanze auf den Jüngling, aber Parsifals reiner Glaube bannt den falschen Zauber: der Speer bleibt über seinem Haupte schweben. Parsifal erfaßt ihn mit der Hand und schwingt ihn, mit einer Gebärde höchster Entzückung die Gestalt des Kreuzes bezeichnend. Da versinkt in Trauer und Trümmer das Schloß und seine Pracht. Der Garten verdorrt zur Einöde. Kundry bricht schreiend zusammen. Zu ihr wendet sich der junge Held noch einmal im Enteilen und ruft ihr voll Erbarmen zu: „Du weißt, wo einzig du mich wiedersiehst!"

Kundrys Fluch ist an Parsifal in Erfüllung gegangen, er findet den Weg nicht zurück zur Gralsburg, die er sucht. In trostloser Öde irrt er umher und kostet der Irrnis und der Leiden Pfade. Bedrängnisse aller Art treten an ihn heran. Kämpfe hat er zu bestehen, Siege muß er erfechten. Aber sein Herz bleibt trotz Streit und Sieg von Wehmut erfüllt. Doch, durch solche Mühen geprüft, wird er nur doppelt würdig, endlich das ersehnte Ziel zu erreichen. Dieses Irren und Bedrängtsein, dieses Sehnen und Sichbewähren drückt die Einleitung zum dritten Aufzuge aus, ähnlich wie einst im „Tannhäuser" die Eingangsmusik zum dritten Aufzug des Pilgers Romfahrt geschildert hatte.

Dann erscheint vor uns eine freie anmutige Frühlingsgegend im Gebiete des Grales. Dort lebt Gurnemanz zum hohen Greise gealtert als Einsiedler an einer Waldquelle. Er hört im Gestrüpp ein dumpfes Stöhnen und findet Kundry; wohl ist sie im Gewande der Gralsbotin, aber aus ihrem Wesen ist jede Wildheit gewichen. Sie will jetzt nur noch eins: dienen, dienen! Büßende Demut und liebender Dienst ist alles, was in ihr von alter Lust und Schuld übrig geblieben ist. Dem heiligen Quell naht sich im düstern Waffenschmucke Parsifal. Gebeugten Hauptes, träumerisch zögernd, schreitet er langsam daher, unkundig des Tages und des Ortes. Gurnemanz begrüßt ihn milde, mahnt ihn aber, im geweihten Gebiete und gar am heiligen Karfreitag die Waffen abzulegen. Dabei erkennt er den Knaben von damals, der nun zum

ernstbesonnenen Manne gereift ist. Auch Parsifal weiß nun, wo er ist und erzählt von seinem pfadlosen Irren, von seinen zahllosen Kämpfen und Streiten, von seiner vergeblichen Sehnsucht nach dem Heiligtume, dessen Speer er ihm doch zutragen wolle. Als Herr begrüßt ihn da der greise Ritter, der ihm von dem höchsten Leid und dem gramvollen Welken der heiligen Ritterschaft zu berichten hat: Amfortas hat den lebenerhaltenden Gral ferner nicht enthüllen und lieber sterben wollen, als so schmerzhaft hinzusiechen, und so versiechte auch die Kraft der Ritterschaft. Schon ist Titurel gestorben, „ein Mensch wie alle", und Gurnemanz ist in der Waldecke nun auch des Todes still gewärtig.

Vor Schmerz bäumt sich Parsifal auf: er, er allein hat dies verschuldet, da er den Weg des letzten Heils so lange nicht erkannte. Dem ohnmächtig Niedersinkenden wäscht Kundry die Füße, Gurnemanz salbt ihm das Haupt und erklärt sich froh bereit, den Speerhüter heute noch zum Gral zu geleiten, den Amfortas bei der Totenfeier Titurels noch einmal, zum letzten Male enthüllen will. Als erstes Amt verrichtet der Neugesalbte an der dienenden Kundry die heilige Taufe. Tief senkt sie das Haupt zur Erde und vermag nach ungezählten Zeiten zum ersten Male wieder zu weinen. Durch der Sünderin Reuetränen erscheint selbst Flur und Aue wie mit heiligem Tau beträuft: auch die Natur feiert am Karfreitag die Erlösung mit; alle Kreatur blickt zum erlösten Menschen auf und Halm und Blume freuen sich mit dem von Sündenangst und Grauen befreiten Staubgeborenen des selig-sanften Unschuldstags.

Glockengeläute klingt von ferne. Gurnemanz geleitet den neuen König zur Burg. Dort begehen die Ritter Titurels Totenfeier. Amfortas soll den Gral enthüllen. Aber in wütender Verzweiflungsqual sehnt sich der schmachvoll Leidende so heiß nun auch nach dem Tode, daß kein Drängen der Gefährten ihn zur Enthüllung treiben kann. Da in höchster Not, wie alle scheu vor dem Verzweifelten zurückweichen, erscheint Parsifal und berührt die Wunde mit dem Speere, der einzig sie zu schließen vermag. Des geheilten Amfortas Miene leuchtet in heiliger Entzückung auf. Parsifal aber übernimmt an seiner Statt das hohe Amt. Hat doch ihm, dem zagen Toren, des Mitleids höchste Kraft zugleich die

Macht des reinsten Wissens gegeben. Die Knappen öffnen den Schrein. Parsifal hebt den Gral in die Höhe. Er erglüht. Titurel, für diesen Augenblick wieder belebt, erhebt sich segnend im Sarge. Aus der Kuppel schwebt eine weiße Taube herab und verweilt über Parsifals Haupte. Dieser schwenkt den Kelch sanft vor der aufblickenden Ritterschaft. Kundry sinkt, mit dem Blicke zu ihm auf, entseelt zu Boden. Amfortas und Gurnemanz huldigen knieend Parsifal. Und wie nun so der heilige Gral, des Heilands Sinnbild, aus schuldbefleckten Händen gerettet, zu neuer ungehemmter Segensspendung wieder erlöst ist, singen alle in tiefster Ergriffenheit den Chorus mysticus:

„Höchsten Heiles Wunder:
Erlösung dem Erlöser!"

In das sanfte Tongewoge dieses heiligen Schlusses teilen sich Gralsweise und Glaubensthema, um endlich, umhaucht von gebrochenen Akkorden, in dem erlösenden Abendmahlspruch der höchsten Liebe leise zu verklingen.

* * *

Am 26. Juli 1882 wurde das Bühnenweihfestspiel zum ersten Male in Bayreuth zur Darstellung gebracht. Fünfzehnmal wurde es noch wiederholt. Zum letzten Male verklangen seine Töne am 29. August. Eine andächtig lauschende Menge hatte zu jeder Aufführung die weite Halle gefüllt. Endlich war das Eis gebrochen. Das deutsche Volk fing an zu verstehen, was es an seinem großen Künstler habe. Nun erst begannen die rechten Glanztage für Bayreuth. Wie ein verheißungsvoller Morgenschein fiel ihr Licht auf den Lebensweg des Meisters, der selbst dem Abend rasch entgegenging. Alle, die in unbefangener Genußfähigkeit den Parsifal gesehen, gestanden, nie einen weihevolleren Eindruck von einem Bühnenwerk erlebt zu haben. Und die Stimmen, die unbefriedigt über diese Schöpfung schalten, verhallten wirkungslos in dem lauten Chor ehrlicher ergriffener Bewunderung.

XVI. Alter und Ende.

Wagners ſchriftſtelleriſche Tätigkeit war auch in den Zeiten nicht ins Stocken geraten, da die ganze Laſt der Bayreuther Nöte und Zurüſtungen auf ſeinen Schultern lag und er von dem Übermaß der Arbeit faſt erdrückt wurde. Von deutſcher Bildung handelte der veröffentlichte „Brief an Friedrich Nietzſche". Viele aus der eigenen reichen Erfahrung geſchöpfte Beobachtungen und Fingerzeige boten die Abhandlungen „Über Schauſpieler und Sänger" und der „Brief über das Schauſpielerweſen". Über den Unwert der Bühnenverhältniſſe ſprach der Aufſatz „Ein Einblick in das heutige Opernweſen". Noch einmal gab der Meiſter Anweiſungen „Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethovens". Und ausführlich äußerte er ſich über das Bühnenfeſtſpielhaus und über die Grundſteinlegung zu demſelben. Alle dieſe und andere Kundgebungen ſtammten aus den erſten Bayreuther Jahren.

Jetzt faßte der Mann, der zeitlebens unter der verſtändnisloſen Tadelſucht und böswilligen Verfolgung der Preſſe gelitten und deshalb einen wohlberechtigten Haß auf alles Zeitungsweſen geworfen hatte, den Plan, mit einer eigenen Monatsſchrift hervorzutreten. Es war ihm ja immer mehr zur betrübenden Gewißheit geworden, daß die herrſchenden Mächte keine innere Teilnahme für ſein Werk und Wollen empfanden. So wandte er ſich getroſten Herzens an die warme Treue verſtändiger, wenn auch machtloſer Freunde und legte ihnen ſeinen Plan zur Ausbildung einer vollkommen tüchtigen muſikaliſch-dramatiſchen Künſtlergenoſſenſchaft vor, wie er ihn für die Pflege des deutſchen Kunſtſtils in Bayreuth gefaßt hatte; dann aber verkündete er der kleinen Gemeinſchaft auch ſeine weiteren Gedanken über Kunſt und Kultur. So wurden im Jahre 1878 die „Bayreuther Blätter" ge-

gründet, als deren eigentlicher Herausgeber der Treueſten und Bewährteſten einer: Hans von Wolzogen zeichnete, während der Meiſter ſelbſt eine ſtattliche Reihe von eigenen Beiträgen lieferte. So veröffentlichte er einen aus dem Jahre 1865 ſtammenden Aufſatz „Was iſt deutſch?“ mit einem neuen bedeutſamen Nachworte. Die Abhandlungen „Religion und Kunſt,“ „Was nützt dieſe Erkenntnis?“ „Erkenne dich ſelbſt!“, „Heldentum und Chriſtentum“ ſind in dieſen letzten Jahren geſchrieben worden und enthalten recht eigentlich die Lebensanſchauungen des dem Greiſenalter nahenden Meiſters. Nicht als ob ſie greiſenhafte Züge an ſich trügen. Der friſche Pulsſchlag des Lebens, der in allen ſeinen Schriften pocht, zeigt auch in dieſen Aufſätzen die alte Kraft. Noch immer ſchwingt der alternde Meiſter frohgemut ſein Schwert gegen alles, was er für undeutſch und unkünſtleriſch erkannt hat. Und in glühender, noch immer gelegentlich hitziger Begeiſterung ſtreitet er für ſeine Ideale. Auch dieſe Ideale ſind die alten geblieben, aber ſo unvertilgbar lebte in dieſer gewaltig ſchöpferiſchen Künſtlerſeele der Glaube an den deutſchen Geiſt und das Vertrauen in den Geiſt der Menſchheit, daß er den alten abſoluten Peſſimismus immer mehr verließ und trotz aller trüben Gegenwartserfahrungen von der Zukunft jene Verſöhnung von Ideal und Wirklichkeit erhoffte, von der die eigene Zeit kaum etwas leiſe ahnen ließ.

Dabei war Wagner der Meinung, noch immer ein echter und rechter Schüler Schopenhauers zu ſein. Er glaubte bei dem Frankfurter Philoſophen deutlich die Wege zur Umkehr des mißleiteten Willens zu wahrer Sittlichkeit wenn nicht ausgeſprochen, ſo doch angedeutet zu ſehen. „Dieſe Wege, welche ſehr wohl zu einer Hoffnung führen können, ſind aber von unſerem Philoſophen, in einem mit den erhabenſten Religionen übereinſtimmenden Sinne, klar und beſtimmt gewieſen worden, und es iſt nicht ſeine Schuld, wenn ihn die richtige Darſtellung der Welt, wie ſie ihm einzig vorlag, ſo ausſchließlich beſchäftigen mußte, daß er jene Wege wirklich aufzufinden und zu betreten uns ſelbſt zu überlaſſen genötigt war; denn ſie laſſen ſich nicht wandeln als auf eigenen Füßen.“

Es kann billig bezweifelt werden, ob der berühmte Weltweise wirklich diese Wege auch nur von ferne geschaut hat oder bei längerem Leben erblickt haben würde. Vielmehr wird zu sagen sein, daß Wagner mit dem Schritt auf solchen Pfaden sich von seines philosophischen Lehrmeisters Bahnen weit entfernte. Denn mochten die Beobachtungen der täglichen Wirklichkeit seine Gedanken noch so sehr in pessimistischer Stimmung gefesselt halten: das gütige mitleidsvolle Herz konnte nun einmal vom Glauben und Hoffen nicht lassen und sah trotz aller Hemmnisse der Menschheit eine Möglichkeit offen, die höchsten sittlichen Ziele doch noch zu erreichen. Mochte auch die unselige Entwicklung der irdischen Dinge noch so sehr durch den egoistischen Willen des Menschen selbst mit Notwendigkeit herbeigeführt worden sein: derselbe menschliche Wille trägt nun einmal unverlierbar in sich die Anlage zur Erreichung hoher Leitbilder. Diese zum Teil verkümmerten und entarteten Keime des besseren Selbst des Menschen aufzusuchen, zu pflegen und weiterzuentwickeln, ist die Aufgabe, der sich der Meister in seiner letzten Lebenszeit mit regstem Eifer widmete.

Er selbst nannte das die Regenerationslehre. Nicht durch gewaltsame Revolution, sondern durch innerliche Regeneration sollte der Menschheit geholfen werden. Und so schrieb er: „Wir kennen den Grund des Verfalls der historischen Menschheit, sowie die Notwendigkeit einer Regeneration derselben. Wir glauben an die Möglichkeit dieser Regeneration und widmen uns ihrer Durchführung in jedem Sinne."

War es die Lüge und Gemeinheit, die Geldgier und Ruhmsucht, die den tiefen Fall des Menschengeschlechts herbeigeführt hatten, so war nun die Zartheit des menschlichen Gefühls und sittlichen Gewissens, der tiefe Abscheu vor allem Rohen, Unmenschlichen und eine fromme Ehrfurcht vor der Heiligkeit aller mitlebenden Natur die erste Bedingung für die ersehnte neue Kultur. Es ist mithin nicht sentimentale Gefühlsschwärmerei, sondern eine folgerichtige Entfaltung seines gesamten Weltbildes, wenn Wagner von solchen Gesichtspunkten aus für den Vegetarismus, die Mäßigkeitsbestrebungen, die Friedensbewegung und den Sozialismus eintritt und — hier spricht seine alte mitleidsvolle Tierliebe ein ge-

wichtiges Wort mit — heftige Worte gegen die Viviſektion redet. Es iſt leicht über dieſe Beſtrebungen zu ſpötteln. Aber wer es einmal verſucht hat, den Schmerz des Meiſters über die heutige Ziviliſation nachzuempfinden, die er mit harten Worten „eine Welt des durch Lug, Trug und Heuchelei organiſierten und legaliſierten Mordes und Raubes“ nennt, der wird es unſchwer begreifen, daß uns aus dieſer rohen Irre nur Leitbilder helfen können, die, ſo hoch wie möglich geſteckt, uns ſchon im Kleinkram des täglichen Lebens warnend und ermunternd mit Triebkräften erfüllen, die nach vorwärts und aufwärts weiſen. Vielleicht werden wir nicht den Mut des Meiſters haben, der mit dem ungerechten Haſſe des Künſtlers auf die reine Wiſſenſchaft herabſah, und werden uns darum hüten, gleich ihm der Naturwiſſenſchaft die Wege wehren zu wollen, die ſie mit dem Forſchen am lebenden Verſuchstiere zu gehen für nötig hält. Auch wird uns Wagners Darlegung von der Notwendigkeit des Vegetarismus ſchon darum nicht recht einleuchten, weil ſeine geſchichtliche Beweisführung auf allzu ſchwachen Füßen ſteht und er ſelbſt doch nicht daran gedacht hat, mit dieſer Forderung Ernſt zu machen. Aber daß die Ziele der enthaltſamen Mäßigkeit und des ewigen Völkerfriedens tatſächlich geſteckt werden müſſen, wenn wir aus vieler Barbarei heraus zu einer höheren Sittlichkeit kommen wollen, das haben wir doch alle je länger je mehr eingeſehen.

Ziemlich gering ſchätzte Wagner die Leiſtungen der Tagespolitik ein. Er fand keine Freude an dieſem Markten der Parteien um die Macht. All dieſes Treiben entbehrte ihm allzuſehr der wirklichen Ziele und verkam im Staub der Niederung. Aus dem Revolutionär von ehedem war längſt ein Mann geworden, der einen idealen Konſervativismus ſeine Überzeugung nannte. Nicht jener Konſervativismus, den die Junker und Juriſten züchten, ſondern der, der einen allgemeinen Volkswillen ſymboliſiert und repräſentiert ſehen möchte in der Perſon des Monarchen. Ein freies Volk und als ſein Vertrauensmann der das fürſtliche Recht der Gnade übende Einherrſcher — das war Wagners politiſches Ideal. Damit iſt er auf der Linie der Erwägungen geblieben, die ihm einſtmals im Revolutionsjahre ſchon die hohe Bedeutung des Königtums für die erſtrebte Republik betonen ließ.

Wie gesagt, die gewöhnliche Staatskunst der Gegenwart achtete Wagner nicht groß. Ihm fehlte das Großzügige, Gedankenvolle so gut in der Politik des Kanzlers wie in der der Parlamente. Ja er meinte im Hinblick auf den sichern politischen Instinkt, den er bei andern Völkern wahrnahm: „Große Politiker, so scheint es, werden wir Deutschen nie sein; aber vielleicht etwas viel Größeres, wenn wir unsere Anlagen richtig ermessen . . . durch welche wir zwar nicht zu Herrschern, wohl aber zu Veredlern der Welt bestimmt sein dürften." Damit kennzeichnete Wagner die überragende Bedeutung, die er nicht dem deutschen Reiche, wohl aber dem deutschen Geiste in der Welt zusprach. Im recht verstandenen Deutschtum sah er vor allem ein Mittel, an dem die Welt genesen könne. Nicht in einem engherzig „patriotisch" deutschen Geiste, der selbstzufrieden und auf allerlei in Erbpacht genommene Tugend stolz mit hohen Worten und Hurrarufen sich äußere, sondern den, der sein Tiefstes und Bestes in den Dienst des allgemein Menschlichen stellen will. Was ist deutsch? „Deutsch sein heißt, die Sache, die man treibt, um ihrer selbst willen und der Freude an ihr willen treiben; wogegen das Nützlichkeitswesen d. h. das Prinzip, nach welchem eine Sache des außerhalb liegenden persönlichen Zweckes wegen betrieben wird, sich als undeutsch herausstellt." Deutschen Geist hat also, wer einer Sache auf den Grund geht, in ihren innersten Kern eindringt. Diese deutsche Innerlichkeit, die in allen Dingen nach dem rein Menschlichen forscht, soll der Menschheit zum Heile gedeihen.

Und neben dem Deutschtum das Christentum. Davon ist schon vorher bei der Betrachtung des „Parsifal" gesprochen worden. Hier mag darauf zurückgewiesen und aufs neue betont werden, daß Wagner für den religiös-sittlichen Gefühls- und Gedankeninhalt des Christentums tiefes Verständnis besessen und für den Stifter dieser Religion höchste Ehrfurcht immer von neuem zum Ausdruck gebracht hat. Nur hat ihm sein, durch die Rassentheorie des ihm befreundeten und von ihm geschätzten Grafen Gobineau noch gesteigerter, Antisemitismus insofern einen Streich gespielt, als es ihm unangenehm war, daß Jesus von Nazareth aus den Juden hervorgegangen sein und daß der von ihm geoffenbarte Vatergott mit dem Schöpfergott des Alten Testaments irgendwie zu-

ſammenhängen ſolle. Da ſind denn auch hier die Gedanken laut geworden, die den geſchichtlichen Zuſammenhang gänzlich zerreißen und eben deshalb die Geſtalt Jeſu nur als ein um ſo unbegreiflicheres Wunder in die Welt hineinſtellen. Erklärlich iſt auch dieſe Einſeitigkeit aus dem tiefſten Weſen Wagners, der eben doch auch ſolche Fragen weſentlich als Künſtler behandelt.

Denn, mag der Meiſter uns als Schriftſteller und Kritiker, als Revolutionär und Regenerator, als Politiker und Philoſoph oder ſonſt in irgend einer Weiſe geiſtiger Arbeit entgegentreten: im Grunde iſt es doch immer der Künſtler, der aus innerſter Anſchauung und Erfahrung heraus ſein Werk geſchaffen hat und ſich nun verwundert fragt, warum gerade ſeine ernſte und eigene Schöpfertätigkeit in der Welt der Gegenwart eine fremde unbegriffene Erſcheinung bleiben mußte. So zielt letztlich all ſein Mühen und Beobachten auf ſeine Kunſt. Sie iſt es doch vor allem, die als freundlicher Lebensheiland die neue Kultur heraufführen ſoll, jene ideale Kultur der Menſchheit, in der die Kunſt nicht mehr nur wie ein entbehrliches Schmuckſtück als Anhängſel des Lebens betrachtet werden oder gar im feindlichen Gegenſatz zum Leben daſtehen ſoll, ſondern in dem ſie eben dieſes Lebens innerlicher, natürlicher, idealer Ausdruck ſein wird. Und dies iſt recht eigentlich das geiſtige Teſtament Richard Wagners, dies der Gedanke von Bayreuth. Wer ſich von der üblen Gegenwart mit ſchaudervollem Ekel abwenden muß, der flüchtet in das Reich der Kunſt und findet in ihr das wahrhaftige Abbild der Welt ſelbſt als Erlöſung weisſagende Mahnung ihrer innerſten Seele. „Über dieſem wahrtraumhaften Abbilde die wirkliche Welt des Truges ſelbſt vergeſſen zu dürfen, dünkt dann der Lohn für die leidensvolle Wahrhaftigkeit, mit welcher ſie eben als jammervoll von ihm erkannt worden war.“ So ſchafft ſich die Menſchheit ſelbſt durch den „bewußten Wahn“ der Kunſt einen Weg, auf dem ihr die ſittliche Erlöſung werden kann. Denn „das auf der Grundlage einer wahrhaftigen Moralität eine wahrhaftig äſthetiſche Kunſtblüte einzig gedeihen kann, darüber gibt uns das Leben und Leiden aller großen Dichter und Künſtler der Vergangenheit belehrenden Aufſchluß.“

Die höchſte Blüte dieſer ſittlich-äſthetiſchen Kultur wird dann

aber auch in Zukunft die Musik bleiben. „Oft habe ich erklärt, daß ich die Musik für den rettenden guten Genius des deutschen Volkes hielte, und es war mir möglich, dies an der Neubelebung des deutschen Geistes seit Bach bis Beethoven nachzuweisen: sicherer wie hier gab auf keinem anderen Gebiete die Bestimmung des deutschen Wesens, die Wirkung seines Gemütes nach außen, sich kund; die deutsche Musik war eine heilige Emanation des Menschengeistes, und dämonisch leidende göttliche Naturen waren ihre Priester.“ „Vieles erzeugte der unnahbar eigne Gott in uns, und da er uns schwinden sollte, ließ er uns zu seinem ewigen Andenken die Musik zurück. . . . Sie ist noch der lebendige Gott in unserem Busen... Es ist eben mit der deutschen Musik etwas Eigenes, ja Göttliches. Sie macht ihre Geweihten zu Märtyrern und lehrt durch sie alle Heiden. . . . Nur wir kennen die Musik als Musik, und durch sie vermögen wir alle Wiedergeburten und Neugeburten; dies aber nur, wenn wir sie heilig halten. Könnten wir dagegen den Sinn für das Echte in dieser einzigen Kunst verlieren, so hätten wir unser letztes Eigen verloren.“

* * *

Zunehmende Kränklichkeit hatte den Meister veranlaßt, die Wintermonate regelmäßig in Italien zuzubringen. In Neapel und Palermo hatte er in den letzten Jahren abgewartet, bis der Frühling auch für die nördlichen Gaue Licht und Leben brachte. Nach den Aufführungen des „Parsifal“ im September 1882 zog er nach Venedig. In dem stattlichen Renaissancebau des Palazzo Vendramin am großen Kanal nahm er Wohnung. Still und emsig verliefen die Wochen; galt es doch, die Vorbereitungen für die geplanten Festspiele des nächsten Jahres zu treffen.

Kurzatmigkeit und Herzklopfen sowie gelegentliche Schwindelanfälle waren Krankheitszeichen, die doch etwas Schlimmes nicht befürchten ließen. Mit sorglicher Liebe umhegten ihn die Seinen. Traulich wurde das Weihnachtsfest gefeiert. Am Abend des 12. Februar 1883 las er im Familienkreise Fouqués Märchen Undine vor. Lange noch sprechend vertiefte er sich in dieses phantastische Reich

der Volkspoesie. Dann trat er ans Klavier, um — wie ein Ausklang jener Sage von der unseligen Wassernixe — die Schlußworte des wehmütigen Rheintöchtersanges anzustimmen: „traulich und treu ist's nur in der Tiefe!" „Ja traulich und treu — nur in der Tiefe," wiederholte er leise für sich. Damit war er zur Ruhe gegangen. Am folgenden Tage, den 13. Februar, überfiel ihn starkes rasches Unwohlsein. Noch ehe ihm Hilfe gebracht werden konnte, hatte ein Herzschlag in der Mittagsstunde seinem Leben ein Ende bereitet.

Am 16. Februar verließ die Leichengondel den stolzen Palast. Mit königlichen Ehren zog dann der Eisenbahnzug durch die Lande. Vor allem in München empfing ihn laute Wehklage und innigste Teilnahme. Weiter vorwärts ging's dann nach Bayreuth. Unter den Klängen aller Kirchenglocken und unter den Tönen des traurigen Siegfriedmarsches wurde der Sarg zur Gruft getragen, und was an dem großen Meister sterblich war, am Sterbetage Luthers, jenes andern deutschen Reformators, den 18. Februar, unter die schlichte mächtige Steinplatte gebettet.

Hermann Costenoble, Verlag, Jena.

Schillerpredigten

von

Julius Burggraf,

Pastor an der Ansgariikirche zu Bremen.

Ein Band von 25 Bogen gr. 8.

Preis brosch. 4 Mark.

Preis gebd. 5 Mark.

Nach einem Jahrzehnt eingehenden Studiums unserer Klassiker, aus dem die beiden Werke „Schillers Frauengestalten" und „Goethe und Schiller, Im Werden der Kraft", hervorgegangen sind, hat Pastor Burggraf seiner Gemeinde im Jahre der Zentenarfeier Schillerpredigten gehalten. Es ist das etwas in der Kirche gänzlich Neues. Wohl haben 1859 W. Beyschlag, Kapff, Gerok u. a. in einer oder zwei Predigten ihre Stellung zu dem Dichter dargelegt, aber Schiller selbst kam damit nicht zu Worte. In den Bremer Schillerpredigten von 1905 dagegen handelte es sich um eine Reihe von zwanzig, die Zeit von Neujahr bis Pfingsten umfassenden Kanzelreden, die je eine der großen Dichtungen zum Inhalt hatten. Die ganze poetische Welt Schillers, auch „Die Räuber", „Die Götter Griechenlands", „Die Braut von Messina", „Die Resignation" zogen, und das selbst am Konfirmationstage, bei der Abendmahlsfeier, zu Karfreitag, Ostern und Himmelfahrt, in erbauender Besprechung an der Gemeinde vorüber. Damit ist von seiten eines freisinnigen, aber allem Radikalismus unbedingt abgeneigten, fest und froh in der christlichen Lebensanschauung gewurzelten Theologen, dessen ganze Theologie eine durchaus christozentrische ist, dem Dichter am Anfang des 20. Jahrhunderts eine Bedeutung zugesprochen, die alle Huldigungen des vorigen Jahrhunderts ihm nicht eingeräumt haben.

Kein Predigtbuch im hergebrachten Sinne, sondern ein echt deutsches, volkstümliches Hausbuch.

Ohne Gegenstück in der Literatur, von tiefschürfendem innerem Gehalt und eindringender Wirkung, wird das Buch zum dauernden Bestande unserer nationalen Literatur gehören.

Ein deutsches Haus- und Volksbuch, das in keiner Familie fehlen sollte.

Schiller im Urteil des zwanzigsten Jahrhunderts.

Stimmen über Schillers Wirkung auf die Gegenwart.

Eingeführt von **Eugen Wolff.**

Mit 122 Beiträgen. Preis geb. M. 4.—.

Als eine höchst bedeutungsvolle nationale Kundgebung, als ehrendes Denkmal, würdig „Deutschlands liebstem Sohn", möchten wir das uns vorliegende Werk bezeichnen, das gleichzeitig eine großartige Bekenntnisschrift darstellt, in welcher der Widerstand der Gefühle und Gesinnungen für unsern großen nationalen Dichter auch für die kommenden Geschlechter festgehalten wird. Der Inhalt des ebenso gediegenen wie trefflich ausgestatteten Buches bietet eine fein gegliederte Zusammenfassung aller Hauptgesichtspunkte des Einflusses unseres großen Dichters auf die Gegenwart durch eine Reihe hervorragender Vertreter aller Schichten des Volkes. Ein übersichtliches Namen- und Sachregister ermöglicht ein müheloses Orientieren über die in Betracht kommenden Gesichtspunkte. Wir glauben hier die feste Überzeugung aussprechen zu können, daß diese herrliche Bekenntnisschrift überall da, wo Sinn für deutsches Leben und Streben, wo Idealismus vorhanden ist, eine begeisterte und freudige Aufnahme finden wird, und in diesem Sinne wünschen wir derselben die weiteste Verbreitung. (Die Wartburg.)

Ein Buch für denkende Menschen!

Die Tugend des Genusses

von **Allostis.**

Geheftet M. 4.—, gebunden M. 5.—.

Mit Titelzeichnung von F. Stassen. — Prächtige Ausstattung!

Griechische Frühlingstage.

von **Eduard Engel.**

Zweite, durchgesehene mit 21 Illustrationen versehene Ausgabe (1905).

Geheftet M. 4.—, elegant gebunden M. 5.—.

Dieses s. Z. von der gesamten Kritik geradezu mit Enthusiasmus begrüßte höhere Reisebuch liegt jetzt in einer neuen, trotz des prächtigen Bilderschmucks wesentlich billigeren durchgesehenen Ausgabe vor.

Wenige Reisebeschreibungen haben einen so durchschlagenden Erfolg gehabt wie Eduard Engels klassische Darstellung des neuen Hellas.

BINDING SECT. FEB 13 1969

ML
410
W1B7

Birkner, Richard
Richard Wagner

Music

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 14 07 10 13 004 7